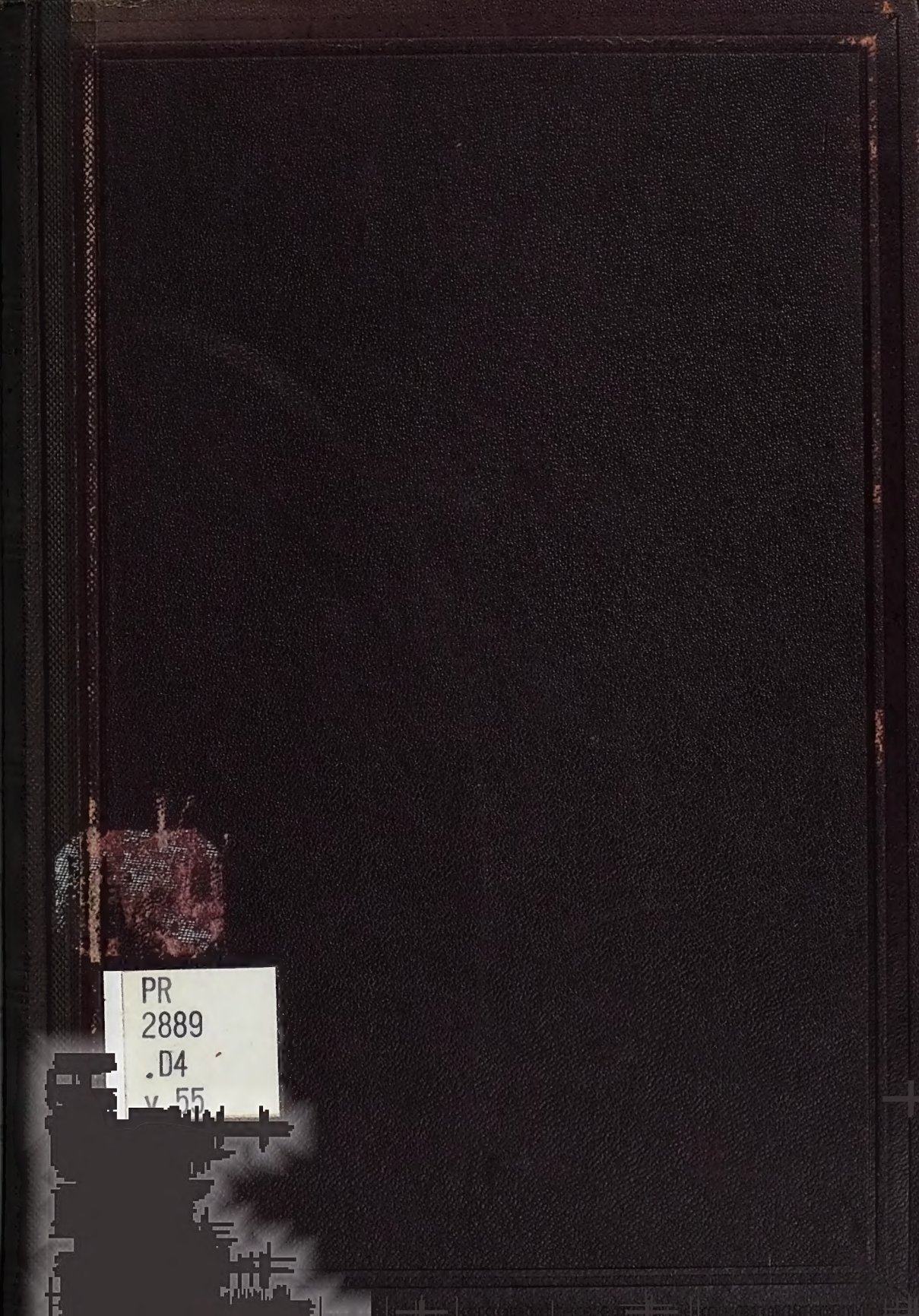
PR
2889
.D4
v.55

3 0081 010 700 643

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

296946 v.55

PR
2889
.D4
v.55

296946

Date Due

Demco 293-5			

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

WOLFGANG KELLER

FÜNFUNDFÜNFZIGSTER JAHRGANG

BERLIN UND LEIPZIG 1919
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten an Professor Dr. **Wolfgang Keller,** Münster, Westf., Langenstrasse 9.

Insbesondere werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erscheinenden Dissertationen veranlassen zu wollen.

Die Redaktion.

Bezug des Jahrbuchs: Jedem Mitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wird das Jahrbuch zugeschickt gegen Einsendung des Jahresbeitrages von 10 M. zuzüglich 35 Pf. Porto (fürs Ausland 95 Pf.) an die **Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10, Genthiner Strasse 38.** Für Subskribenten und im Laden beträgt der Preis 12 M.

Mitgliedschaft: Um Mitglied zu werden genügt es, die Beitrittserklärung mit genauer Adresse an die Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10, Genthiner Strasse 38, zu senden.

Zweck der 1864 gegründeten Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist es, die Pflege Shakespeares in Deutschland durch alle Mittel wissenschaftlicher und künstlerischer Assoziation zu fördern (Satzungen § 1).

JOINT UNIVERSITY LIBRARIES NASHVILLE, TENN.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Printed in Germany

PR
2889
.D4
v.55

296946

Vorwort.

Das Jahr, in dem uns Krieg, Pestilenz und Revolution heimsuchten, hat die Redaktion vor eine schwierigere Aufgabe gestellt als je. So kann das Jahrbuch, durch Papierknappheit und Lohnsteigerungen gehemmt, nur wieder in dem bescheidenen Umfange des letzten Bandes erscheinen. Mit dem Ausfall der Shakespeare-Versammlung in unserem von der Politik absorbierten Weimar entfiel auch der Festvortrag. Die Blockade macht noch immer die Zusammenstellung der Bibliographie unmöglich und läßt Lücken in den anderen referierenden Teilen zurück, die im nächsten Jahre hoffentlich ausgefüllt werden können, wenn die vom Wahnsinn erfaßte Menschheit sich wieder beruhigt hat.

W. K.

NJD - 9-20-51

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Aufsätze.

Zur Tieck'schen Shakespeare-Übersetzung. Von H. Lüdeke 1
Die erste englische Theokrit-Übersetzung. Von O. L. Jiriczek . . . 30
Shakespeare und Ovid. Von Dr. Leo Rick 35
Ein elisabethinisches Dialektgedicht. Von O. L. Jiriczek 54
Dodds «Beauties of Shakespeare» als Quelle für Goethe und Herder. Von Albert Leitzmann 59
Dingelstedt, Shakespeare und Weimar. Von Woldemar Jürgens . . 75
Das nationale Erlebnis im englischen Renaissancedrama. Von Philipp Aronstein 86

Kleinere Mitteilungen.

Zu Drants Horaz (O. L. Jiriczek) 129
Cooling Card (Wolfgang Keller) 130
Shakespeare auf der englischen Preismedaille der Carls-Schule, 1776 (Alois Brandl) 132

Nekrologe.

Emil Koeppel (J. Schick) 133
Wilhelm Viëtor (Rudolf Brotanek) 136
Alexander von Weilen (Helene Richter) 140

Bücherschau.

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller.
A. Ausgaben. Poems of Sh. (Tauchnitz). Sonnets of Sh. (Tauchnitz). Macbeth ed. P. Vetter. Merchant of Venice ed. A. Mohrbutter. Merchant of Venice ed. J. Alsted and V. Østerberg. Richard II übers. v. Josef Kohler. Der erste deutsche Bühnen-Hamlet her. v. A. v. Weilen 143
B. Biographische und Erläuterungsschriften. Edw. B. Koster, William Shakespeare, V. Mathesius, William Shakespeare, Heinz Kindermann, Hermann Kurz und die deutsche Übersetzungskunst. G. Mai-Rodegg, Hamlet-Entdeckungen eines Schauspielers. Elisabeth Gerkrath, Das dramatische Meisterwerk des Protestantismus (Hamlet). Fr. Radebrecht. Shakespeares Abhängigkeit von Marston. Gertrud Landsberg, Ophelia. Erich Israel, Shakespeares Welt-

Seite

anschauung im «Sturm». Karoline Steinhäuser, Die Echtheit des Pericles. Festschrift für Ludwig Geiger (Liebermann, Heinrich VIII) 148

C. Sprache und Metrik. A. Wietfeld, Bildersprache in Sh.s Sonetten. Hildegard Harz, Umschreibung mit *do* in Sh.s Prosa. A. Schöttner, Stenographische Entstehung der ersten Quarto von Romeo und Julia. Hugo Norpoth, Metrisch-chronologische Untersuchung von Two Gentlemen of Verona 159

D. Nachwirkung. H. J. Götz, Die komischen Bestandteile von Shakespeares Tragödien in der Kritik Englands. G. Hagemann, Shakespeares Einfluß auf Otway 165

E. Das Drama in Shakespeares Zeit. J. Haller. Technik des Dialogs im mittelalterl. Drama. K. Reinecke, Der Chor in den Tragödien der engl. Renaissance. Karl Weber, Pararellismus als Kunstmittel im engl. Drama. R. M. Smith, Froissart and the Chronicle Play. Alwine Winkler, Heywoods Woman Killed with Kindness. Käte Goebel, Heywoods Iron Age. P. Wenzel, Cyril Tourneur. A. H. Nason, James Shirley. H. G. Meyer-Ball, Instrumentalmusik bei Beaumont und Fletcher 167

F. Nichtdramatische Literatur in Shakespeares Zeit. Friedr. Brie, Sidneys Arcadia. Friedr. Wild, Die Batrachomyomachia in England. T. Draxe's Adagies her. v. Max Förster 176

G. Zeitkultur. Gertrud Goetze, Der Londoner Lehrling 178

H. Der Bacon-Unsinn. Albert Eichler, Anti-Baconianus 179

I. Allgemeines. Catalogus der Universiteits-Bibliothek te Groningen 180

II. Einzelreferate.

Drei englische Shakespeare-Bücher: Book of Homage to Shakespeare ed. Gollancz. Shakespeare's England, ed. Onions. Sir E. M. Thompson, Shakespeare's Handwriting (A. Schröer) 181

R. Koppel, Das Primitive in Sh.s Dramatik (R. Fischer) . . 184

Fr. Frenzel, Prologe der Tragödien Senecas (P. E. Sonnenburg) 185

Friedrich Gundolf, Goethe (Paul Kluckhohn) 186

Shakespeare-Visionen deutscher Künstler (Franz Servaes) . . 188

Zeitschriftenschau.

Sammelreferat von Carl Grabau:

I. Das Drama vor Shakespeare. Das geistliche Drama. John Bale. Gentlenes and Nobility. Common Conditions. Jack Juggeler. Christopher Marlowe. Soliman and Perseda 191

II. Nichtdramatische Literatur vor Shakespeare. Edmund Spenser. Der Euphuismus 193

III. Shakespeares Dramen. Verlorene Liebesmüh. Romeo und Julia. Kaufmann von Venedig. Troilus und Cressida. Hamlet. Lear. Wintermärchen. Sturm. Heinrich VIII 194

Seite

IV. Shakespeares Persönlichkeit und Kunst. Sh.s Persönlichkeit. Sh.s italienische Kenntnisse. Zur Shakespeare-Ästhetik. Zu Sh.s Metrik. Sprichwörter bei Sh. 202

V. Shakespeares Zeitgenossen. Ben Jonson. George Chapman. Thomas Heywood. Die Parnassus-Stücke. The Two Noble Kinsmen. Spätere Dramen 205

VI. Zur elisabethanischen Bühne 208

VII. Nachwirken Shakespeares. Henry Purcells Shakespeare-Musik. Der Abbé Prévost und Shakespeare. Goethe, Schlegel, Tieck und Shakespeare 208

VIII. Shakespeare auf der modernen Bühne. Dramaturgisches. Weingartners Musik zum Sturm 211

Theaterschau.

Das Wintermärchen in neuer Inszenierung. Von Eugen Kilian 214

Wegeners Shakespeare-Kunst. Von Max Freyhan 219

Heinrich V. in neuer Bearbeitung am Karlsruher Hoftheater. Von Rudolf Raab 223

Dramaturgische Übersicht. Von Dr. Ernst Leopold Stahl. (Theatererinnerungen: Ernst v. Possart, Erlebtes und Erstrebtes; Max Grube, Jugenderinnerungen eines Glückskindes; Paul Lindau, Nur Erinnerungen; Alois Wohlmuth, Ein Schauspielerleben) 225

Timon von Athen, übers. und bearbeitet von Hans Olden (Eugen Kilian) 231

Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke 1918 234

Zur Tieck'schen Shakespeare-Übersetzung.

Von

H. Lüdeke.

Die Bezeichnung «Schlegel-Tieck'scher Shakespeare», so ungenau sie sonst sein mag, behält doch in einer Beziehung ihre Berechtigung, denn der jüngere Dichter brachte von Anfang an dem Werke des älteren eine Anteilnahme und fördernde Begeisterung entgegen, die derjenigen Schlegels kaum je nachstand und sie um viele Jahre überlebte. Dieser treuen und neidlosen Hingabe Tiecks an eine große Sache haben wir es zu verdanken, daß das größte Werk der Romantik überhaupt fertig wurde. Nachdem Schlegel ihm mit seinem Romeo und Julie zuvorkam, brachte ihm Tieck bereitwillig seine Hilfe dar, beriet mit ihm einzelne Stellen schriftlich und mündlich, plante als paralleles Werk eine Übersetzung Ben Jonsons, übernahm später die Übersetzung der zweifelhaften Dramen, die Schlegel auf Tiecks Rat in den Rahmen des ganzen Werkes einbezogen hatte, und ging dann schließlich, als er merkte, daß Schlegel alle Lust an der Arbeit verloren und die Absicht, sie zu vollenden, aufgegeben hatte, so weit, dem Unger'schen Verlage seine eigenen Dienste zu diesem Zwecke anzubieten. Schlegel brachte, durch diesen «Antrieb zur Eile», den er sehr empfindlich aufnahm, angespornt, schließlich 1809 Richard III. heraus und hatte damit seinen letzten Strich am Werke getan. Den Bemühungen Reimers, in dessen Hände das Verlagsrecht 1811 übergegangen war, gelang es nicht, Schlegel zu bewegen, die Fortsetzung aufzunehmen. Im August 1817 hatte der Verleger in Wiesbaden Friedrich Schlegel gegenüber sich bitter beklagt, und es mag sein, daß damals schon zwischen ihm und Tieck, der auf seiner Rückkehr aus England über Frankfurt kam, die erste

Die Vervollständigung und Korrektur der mitgeteilten Handschriften verdanke ich der freundlichen Hilfe der Herren Prof. Dr. Bernhard Fehr in Dresden und Lektor Dr. Otto Kluth in Frankfurt a. M. Die Briefe befinden sich in der kgl. Bibliothek in Dresden.

Besprechung über die Fortsetzung durch Tieck stattfand. Darauf deutet ein von Solger verzeichnetes Gerücht[1]). Als Schlegel im folgenden Jahre die Bonner Professur antrat, war alle Aussicht für Reimer ausgeschlossen. Im September 1819 hören wir, daß Tieck mit der Übersetzung des Macbeth begonnen hat, und im Oktober trat Schlegel die Fortsetzung gegen eine Entschädigung in aller Form an Tieck ab[2]). Erst am 19. November 1824 kann Tieck jedoch an Fr. v. Raumer schreiben: «Ich bin auch mit Reimer übereingekommen, den *Shaksp.* zu vollenden: jedes St. 30 *Frd.* Das Ganze aber mit Verbesserungen herauszugeben, wofür ich dann außerdem, nach Vollendung, 1500 *Rth.* erhalte. Nicht unbillig, wie mir scheint». Im Februar 1825 kündigte Reimer das Unternehmen an[3]).

Man darf Schlegels Entrüstung über Tiecks Verbesserungen zum Teil wenigstens der Eitelkeit des alternden Mannes, dem der jüngere gerade in dieser Sache so oft auf die Ferse getreten war, wohl zuschreiben. Gegen Tieck selbst scheint er sich nicht mißliebig geäußert zu haben; jedenfalls ist kein Brief solchen Inhalts bekannt. Um so mehr mußte es Tieck überraschen, was er auf Umwegen, vielleicht durch Reimer selber, darüber erfuhr, und dies war höchstwahrscheinlich der Anlaß des folgenden Briefes an den alten Freund in Bonn[4]).

Mein geliebtester Freund!

Schon längst hätte ich Dir schreiben sollen, um mich wenigstens für Dein Angedenken, und die Übersetzung der Indischen Bibliothek zu [be-] danken, aus der ich mich ebenso sehr unterrichtet, wie erbaut habe. Schiebt man nicht alles in der Regel auf, was uns am liebsten ist? Kein Mensch hat dies Laster so sehr als ich, und Niemand muß darum auf die Nachsicht seiner Freunde so sehr rechnen, und ihre liebende Güte in Anspruch nehmen.

Sehr betrübt hat es mich, daß Du mich bei der Ausgabe des Shaksp. so verkannt. Ich möchte wohl mit dem Troilus des Dichters sagen: daß die Treue in meiner Natur, und keine Tugend oder ein Verdienst in mir sei. Lieber, wie konnte ich Deine meisterhafte Uebersetzung schulmeistern, oder korrigiren wollen? Es ist ja nur die Rede von Lesearten, von kleinen Vergehen, zuweilen 3 Verse in 2 zusammen zu ziehn. Was habe ich gewünscht, wie sehr hat Reimer Dich aufgefordert, diese Kleinigkeiten, u. wenn Du wolltest, größere Correkturen selbst zu machen. Was hätten wir Besseres wünschen können? Du hast schon seit Jahren diese Übersetzung, das Musterbild unserer deutschen Kunstwerke dieser Art, mit un-

[1]) Fr. an A. W. Schlegel, ed. Walzel 573; Solger, Nachgel. Schriften I. 582.

[2]) Solger, a. a. O. 776; Ztschr. vgl. Lit. Gesch. N. F. II. 442.

[3]) Tieck Autogr., kgl. Bibl. Berlin; Haym, ed Walzel, 766 Anm.

[4]) In den Texten sind die von Tieck lateinisch geschriebenen Worte kursiv gedruckt.

billiger Verachtung weit von Dir geworfen; Du hast uns freien Spielraum gegeben, und was nun geschieht, ist nichts, als was der Freund dem Freunde vergeben kann, wenn er es ihm auch nicht danken will.

Gewiß, mein teurer Jugendfreund, darf ich mich dessen rühmen, daß wenige Deinen Wert so erkennen, daß auch wenige Dir so treu geblieben sind. Wenn Du mich nicht aus den Augen verlohren hast, wenn Du von Reisenden oder Bekannten von mir hast sprechen hören, so mußt Du auch wissen, wie gerade deine Arbeit des Shakesp. immer das gewesen ist, was ich fast unbedingt bewundert habe, u. wovon ich noch jetzt, wie in meiner Jugend sage, daß wir nichts in unsrer Sprache haben, was sich damit (selbst Dein Calderon nicht) damit vergleichen dürfe. Keine Frage, daß Du besser, als ich hättest fortfahren können, eine Anmerkung, die ich gegen Freunde und Bekannte oft genug wiederhole, ich glaube, daß die kleinen Correkturen von Deiner Hand glüklicher ausfallen würden, als von der meinigen — aber wie hast Du seit 20 Jahren alles von Dir gewiesen. Schon im Jahre 1800 wünschtest Du, ich sollte Loves lab. lost übersetzen, schon damals hörtest Du meine Einwendungen u. Vorschläge über Shakesp. gern, meine Meinung galt Dir — ich habe mich seit diesen vielen Jahren fast ausschließlich mit dem großen *Dichter* beschäftigt, Du hast ihn, wie so manches, seit dem minder geachtet, — u. die Verbesserung von Druckfehlern, kleinern Mißverständnissen, Zusammenziehungen von Versen, Bagatellen — wolltest Du jezt als eine Beeinträchtigung deiner Verdienste ansehen? Gewiß nicht!

Welche Sehnsucht ich habe, Dich einmal wieder zu sehen und zu sprechen, kann ich nicht ausdrücken. Vielleicht wird es mir noch in diesem Sommer so gut, wenn auch nur auf wenige Stunden. Meine ganze Jugend würde mir zurück kommen. Liebster, ich bin u. bleibe auf ewig Dein Freund: da ich Deine schöne Natur, Deinen herrlichen großartigen Sinn, Dein liebevolles Hertz einmal gesehen u. verstanden habe, da kann ich nie wieder von Dir lassen. Ich begreife andere Menschen nicht, die ihre Freunde, wie ein Kleid, wieder aufgeben oder vergessen können. Diese meine Empfindung würde mir auch bleiben, wenn Du über mich grolltest, oder mir, ohne daß ich es verschuldet hätte, zürntest. Im Herbst war Friedrich hier, u. ich habe ihn viel gesehn. Wenn er Dir geschrieben hat, muß er Dir gesagt haben, mit welcher Sehnsucht ich Dich herbei gewünscht habe. Hätten wir nur einmal die Muße, uns auf alte Weise recht im Gespräch wieder einmal zu ergehen.

Lebe jezt wohl u. vergieb mir diesen eiligen Brief, den ich Dir bei der heftigsten Migräne schreibe, die mich sonst eben jezt nicht plagt. Seit 19, seit ich in *Dresden* lebe, bin ich sonst viel gesunder als ehemals, so viel ich auch leide. Schmertz und Leiden war eigentlich mein Lebenslauf. Und doch wäre es sehr undankbar, wenn ich das überschwengliche Glück nicht erkennen wollte, das mir das Schicksal vor so vielen Tausenden gegönnt hat, wozu auch das gehört, daß Du einmal mein Freund warst und es gewiß auch noch bist, so wie ich ewig bleibe

Der Deinige

Dresden,
den 26. *März* 1825.

L. Tieck

Als die Arbeit an der Shakespeare-Übersetzung nach dem Erscheinen von drei Bänden wieder ins Stocken geraten und nicht einmal über das Stadium, in welchem Schlegel sie gelassen hatte, hinausgekommen war, da fand Reimer in seiner Not einen Ausweg in der Bereitwilligkeit Baudissins, der seit 1827 in Dresden wohnte und Tieck persönlich kennen gelernt hatte. «Im Sommer 1829», erzählt Gustav Freytag[1]) von dem Freunde, «faßte Baudissin den Entschluß, die umfangreiche Arbeit auf sich zu nehmen. Im November begann er.»

Der folgende Brief Tiecks an einen Unbekannten ist am 1. November 1829 datiert, spricht von einer Arbeit des Adressaten, die Tieck schon längere Zeit in Händen hat, und erwähnt das Drängen Reimers in einer Weise, die vermuten läßt, daß es ein beiden bekannter Umstand war. Schwerlich hätte Tieck gerade zu diesem Zeitpunkt an jemand anders so geschrieben als an Baudissin, der ihm vielleicht, durch Reimer ermuntert, in seiner bescheidenen Art unter einem angenommenen Namen im Laufe des Sommers schrieb und Proben beilegte. Das könnte die für einen Grafen etwas einfache Anrede und Tiecks sonstige Fremdheit erklären. Hätte Tieck von der Absicht seines jüngeren Freundes etwas gewußt, — und es ist nicht wahrscheinlich, daß der Graf ohne Rücksicht auf den Dichter einen solchen Entschluß gefaßt hätte — so wäre dieser Brief an einen Dritten ungeschrieben geblieben. So aber ward Baudissin durch Tiecks Antwort endgültig bestimmt.

Geehrter Herr!

Es mag scheinen, daß ich Ihr Vertrauen nur schlecht erwiedere, indem ich Ihnen Ihr *Mskt.* so lange vorenthalten, und Ihnen, wie Sie wünschten, nichts über Ihre Arbeit gesagt habe. Können Störungen, Besuche, Arbeiten und Unterbrechungen aller Art dergleichen Verzögerung entschuldigen, so habe ich wenigstens einigen Anspruch auf Ihre Nachsicht.

Ich habe endlich die Zeit gefunden, Ihre Arbeit etwas genauer anzusehen. Mir scheint, daß Sie Ihren Autor fassen und verstehen, und daß Ihnen Sprache und Vers so zu Gebote sind, daß Sie die Aufgabe, die höchst schwierig ist, so lösen, daß der deutsche Leser sich wohl des großen Dichters erfreuen kann. Schon dadurch, daß Sie es unternehmen, sprechen Sie die Meinung aus, daß der Versuch des Voss ein ganz mißrathener ist, aber Sie verzeihen mir wohl, da Sie mein Urtheil verlangten, einige Andeutungen in der ersten Scene, wo ich Sie auf einiges aufmerksam gemacht habe, was sich wohl noch bessern ließe. Ich darf voraussetzen, daß Sie meine Vorreden zu Sh. *Vorschule,* zum *Alt-Engl.* Theater, sowie die Anmerkungen zum neuesten Shaksp. (3 Bände, bei Reimer) kennen, u. kann

[1]) Ges. Werke, Bd. 16, S. 135 ff.: Wolf Graf Baudissin.

mich also auf jene Stellen beziehn, wo ich so manches über die Sprache des Dichters, seinen Versbau, die verschiedenen Perioden und Maniren seiner Werke, u. dgl. angedeutet habe.

Der *Lear* nun namentlich ist in allen Maniren des Dichters geschrieben. Wir finden hier seine ganz leichte, wie seine verwickelte und dunkle Prosa: Einiges im *Kent,* besonders in der *Sc.* mit den Rittern, ist von dieser u. nicht in jener leichten, zarten Verskunst, in der das Schöne, wie es im Meister charakterisiert ist, hervortritt: der fließenden Verse, der ächten Hendekasyllaben, wie im *Ti. Andronicus*, *Errors*, *Gent. of Verona* giebt es fast gar keine; desto mehr der abgebrochenen, stoßenden, ich möchte sagen, stotternden Verse, wo [in] in Parenthesen umgewendeten, plötzlich gewendeten Phrasen sich jener seltsame Humor der Leidenschaft ausspricht, in welchem Sh. so einzig u. groß erscheint. In der Rolle des *Lear*, sowie des *Edgar*, weniger im Narren, sind manche für den Moment neugeprägte Worte, so wie unerhörte, möchte man doch sagen unmögliche Wendungen der Sprache. *Cordelia* ist nicht so klar u. fließend im Vers, wie *Perdita*, oder *Miranda*: mehr wie Mondschein in der ungeheuren chaotischen Verwirrung. So erscheint die immer gestörte Sprache des Werks, die in allen Elementen umhertobt, ohne in irgend einem auf lange zu verweilen. Dabei ist aber in diesem Drama Platzregen, Sturm u. seltener Ruhe, nichts von jenem so ganz Geheimnißvollen des *Macbeth*, nichts von jener Vertraulichkeit, Häuslichkeit oder dem verständlich fortrollenden Drama im *Othello.* Wenn Sie diese genannten Werke nun auf Sprache u. Vers mit einander vergleichen, werden sich Ihnen gewiß viele interessante Bemerkungen darbieten. Mir vergeben Sie diesen vertraulichen Ton u. diese Bildersprache, die schon fast eine lange Bekanntschaft voraussetzen sollte. Treffen wir doch hoffentlich mit unsern Gesinnungen in *Sh.* zusammen. Das, was ich angedeutet habe, wird in der Regel von Lesern u. Übersetzern am wenigsten beachtet. Freilich muß man, um es zu fühlen, nicht nur den Dichter sehr fleißig, sondern auch dessen Zeitgenossen studirt haben.

Warum wollen Sie Schlegels musterhafte Arbeit noch einmal machen? Vieles, seh ich, haben Sie beibehalten. — In Ansehung der andern Stücke, da Reimer jezt so eilt, Sh. zu vollenden, könnten Sie ihm gewiß sehr hülfreich sein.

Wenn mein Zögern so wie mein spätes Urtheil Sie nicht abgewandt haben, so erfreuen Sie mich bald mit einer Antwort, und einer neuen Probe.

Mit Hochachtung u. Vertrauen
Ew. Wohlgebh.
ergebener,

Dresden,
den 1. *Novb.* 1829. *L. Tieck.*

Es ist ein merkwürdiger Umstand, daß die fertige Schlegel'sche Übersetzung von «Romeo und Julie» erst im letzten Band neben Cymbelin, Macbeth und Liebes Leid und Lust untergebracht wurde. Es läßt vermuten, daß Tieck die Überarbeitung des Romeo und die Übersetzung der beiden letzten Stücke für sich behielt, bis

er sie dann schließlich doch seinen Gehilfen überlassen mußte. Die Arbeit an Macbeth, die er 1819 begonnen hatte, übertrug er seiner Tochter Dorothea. Liebes Leid und Lust, das Baudissin vollendete, hatte Tieck 30 Jahre vorher begonnen. Es galt damals halb und halb als apokryph und gehörte zu dem Studiengebiet, aus dem das altenglische Theater entstanden war. Das früheste Datum für Tiecks Arbeit an diesem Stück, das Jahr 1800, erhellt aus dem mitgeteilten Brief an Schlegel vom 26. März 1825. Diese Übersetzung mag Tieck Unger als Beitrag zur Vollendung der Schlegel'schen angeboten haben, denn Schlegel selber schrieb am 4. April 1809 aus Genf an Tieck: «Auf Deine Übersetzung von *Love's labours lost* bin ich sehr begierig. Du solltest sie doch ja fertig machen und in demselben Format wie die meinige drucken lassen. Ich habe die Übung in Wortspielen ganz verloren, und würde sehr verlegen sein, wie ich dieses Stück übersetzen sollte. . . . Es ist leicht möglich, daß mir Mad. Unger Deine Arbeit an Shakspeare in einem etwas verändertem Lichte vorgestellt hat, damit er mir ein Antrieb zur Eile werden möchte»[1]). Demnach entstand das folgende Manuskript, das sich in Tiecks Nachlaß auf der Königlichen Bibliothek in Berlin befindet, zwischen 1800 und 1809. Es umfaßt die ersten drei, nach Baudissins Zählung die ersten zwei Akte des Lustspiels. Die Handschrift besteht aus fünf Folio Doppelbogen (20 Folio-Seiten), von denen 19 Folio-Seiten ganz, die 20. z. T. beschrieben ist. Der Text ist durch Streichungen und Interpolationen verbessert: mehrmals stehen Varianten im breiten Rande rechts. Die sehr zahlreichen Striche und N. B. am Rande, die einer künftigen Revision dienen sollten, sind im folgenden Abdruck nicht wiederholt.

Der Titel des Stückes, *Liebes Leid und Lust*, fehlt.

Mag Ruhm, dem alle nach im Leben jagen
Leben in Schrift auf unsern erznen Gräbern
Und dann uns zieren in des Todes Unzier;
Wenn trotz der räuberisch gefräßgen Zeit,
Die Nutzung dieses Augenblicks uns kauft
Die Ehre, die die scharfe Sichel stumpft
Und uns zu Erben macht der Ewigkeit.
Deshalb, ihr tapferen Sieger — denn das seid ihr,
Die ihr bekriegt die eigenen Neigungen
Zusammt dem großen Heer weltlicher Lüste —

[1]) Holtei, Briefe an Tieck, III. 295; dazu Raich, Dorothea Schlegel, I. 210.

4 räuberisch] *darüber* mähenden gef. — 6 die die] die (ihr) die. — die scharfe Sichel stumpft] *umgestellt* 2-3-4-1.

Soll nun mein lezt geboten kräftig stehn:
Navarra soll das Wunder sein der Welt,
Und unser Hof die klein' Akademie,
Die nur die Kunst übt der Beschaulichkeit.
Ihr drei, *Birone*, *Dumain* und *Longueville*
Schwuret, drei Jahre hier mit mir zu leben,
Als Schulfreund' und die Regeln hier zu halten
Die auf dem Zettel hier stehn aufgezeichnet:
Der Eid geschah, nun unterschreibt die Nahmen,
Damit die eigne Hand des Ehre fälle,
Der auch das Kleinste nur hierin verlezt:
Seid ihr zum Handeln wie zum Schwur bereit,
So unterschreibt und haltet euren Eid.

Long. Gebt her, denn dies ist nur dreijährig Fasten,
Die Seele schmaust, bleibt auch der Körper nüchtern,
Ein fetter Bauch hat magres Hirn, was feist
Die Rippen macht, das macht bankrott den Geist.

Dum. Mein holder Fürst, *Dumain* will Buße thun:
Die grobe Art der weltlichen Vergnügen
Läßt er der groben Welt niedrigen Sklaven.
Der Liebe, Fülle, Pracht entsag' ich hier,
All diese findend in Philosophie.

Bir. Ich kann nur ihr Betheuern wiederholen,
Das, was ich schon, mein bester Fürst, beschworen,
Nehmlich, drei Jahre hier zu leben und studiren,
Doch sind noch andre strenge Regeln da,
Als keine Frau zu seh'n in dieser Zeit,
Was, wie ich hoffe, nicht ist aufgezeichnet;
Und, einen Tag der Woche nicht zu essen,
Und, außerdem nur täglich ein Gericht,
Was, wie ich hoffe, nicht ist aufgezeichnet;
Und dann, drei Stunden nur die Nacht zu schlafen
Und keinen Augenblick Schlummer am Tage,
(Da ich gewöhnt, kein Arg zu haben Nachts,
Und Nacht zu machen aus dem halben Tag)
Was, wie ich hoffe, nicht ist aufgezeichnet;

(1 b.) O, dies sind schwere und zu harte Lasten,
Nicht Frau zu sehn, zu schlafen u. zu fasten.

Kg. Ihr legtet ab den Eid, dies abzulegen.

Bir. Erlaubt mir Nein zu sagen, Herr, u. wollt erwägen,
Daß ich mit Euch hier zu studiren nur
Und drei Jahr hier zu bleiben mit Euch schwur.

Long. Ihr schwuret so, Biron, und dann auch das.

Bir. Bei Ja und Nein, so schwur ich nur zum Spaß.

---

17 s. Regeln hier zu halten] *umgestellt* 3-4-5-1-2. — 35 *Variante* NB. Wie, hier drei Jahr' zu leben u. studiren. — 42 *Variante* Und dann, drei Stunden Schlaf nur in der Nacht.

Was ist der Zweck des Studiums? laßt mich wissen.
Kg. Nun, das zu wissen, was wir sonst nicht wissen.
B. Dinge, verschlossen dem gemeinen Sinn?
Kg. Dies ist des Studiums göttlicher Gewinn.
B. So schwör ich, durch Studium zu sein beflissen
Ein Ding zu wissen, das ich nicht darf wissen:
Als, zu studiren wo ein gut Gericht,
Da mir ein Schmaus verbothen ist auf immer,
Oder, wo ich mag seh'n ein schön Gesicht,
Da meinem Sinn verborgen Frauenzimmer
Oder, da ich zu schweren Eid geschworen,
Wie ihn zu brechen und nicht Treu verlohren.
Ist dies u. dies des Studiums Gewinn,
So weiß das Studium, was verhehlt dem Sinn.
Schwört ihr dies, einer von euch ich bin.
Kg. Dies ist der Anstoß, der das Studium stört
Und unsern Geist zu eitler Lust empört.
Bi. Eitel ist alle Lust, am meisten die,
Die mit der Mühe nichts erreicht als Müh!
Als, mühevoll den Geist zum Buch gewendet
Suchend der Wahrheit Licht; Wahrheit indessen
Hat mit Verrath des Auges Blick geblendet,
Licht suchend hat das Licht das Licht vergessen,
So, eh ihr späht, wo Licht im Finstern funkelt,
Löscht euer Licht, weil euer Auge dunkelt
Studirt doch, wie das Auge sich entzücke,
Indem ihr es auf schönre Augen wendet,
Zum Ziel erwählt, zur Richtung euerer Blicke,
Erhält es Licht hier, wo es erst geblendet.
Studium vergleichet sich der hellen Sonne,
Die Keiner soll mit frechem Blick ergründen,
Nur Kleines haben Grübler mehr gewonnen
Als schlecht Ansehn, das sie in fremden Büchern finden.
Die irdschen Pathen von den Himmels-Sternen,
Die jedem Fix-Stern einen Nahmen schenken,
Könnten nicht mehr in hellen Nächten lernen,
Als die da gehn, und nichts bei ihnen denken.
Zuviel kennen, heißt wie man sagt erkennen
Und jeder Pathe kann bei Nahmen uns benennen
(2a.) *Kg.* Ei wie belehrt, zu hindern das Belehren.

59 ich] *dahinter* (dann). — 78 Finstern] *davor* (Dunkeln). — 92 f. *Varianten*

1. Zuviel kennt der, der kennt die in Ruf kamen Und jeder Pathe leiht ja einen Nahmen
2. Zuviel kennen heißt lernen was bekannt Und man wird jedem Pathen nachgenannt (Nahmen leihen)

— 94 belehrt] (g) belehrt.

Dum. Verkehr mit Kunst, die Kunst selbst zu verkehren.
Long. Er jätet Korn und läßt das Unkraut zehren.
Bir. Der Frühling kommt, wenn Gänse sich vermehren.
Dum. Wie folgt denn das?
Bir. Nach Art u. Zeit recht gut.
Dum. Nicht in Vernunft.
Bir. Im Reim es mindstens thut.
Long. Biron ist gleich den neidschen, frostgen Winden
Die ersten Blumen tötdend, die entspringen.
Bir. Und wär' ich's? Soll sich Sommer stolz verkünden,
Eh noch ein Vogel Ursach hat zu singen?
Sollt' ich unzeitiger Geburt mich freuen?
Um Neujahr werd ich Rosen nicht verlangen,
Und Schnee nicht in des Mayes Blumen-Prangen,
Ich liebe Dinge, die zur Reif' gelangen.
So ist für euch zu spät jezt zu studiren
Wie wer durchs Fenster steigt, sich aufzuthun die Thüre.
Kg. Gut, scheidet aus, habt mit uns kein Verkehr.
Bir. Nein, ich schwur hier zu bleiben, edler Herr,
Und mag ich auch für Barbarei mehr sprechen,
Als ihr den Engel Wissenschaft könnt preisen,
So will ich wahrlich doch den Eid nicht brechen,
Büßen mit euch die drei Jahr harte Weisen
Gebt das Papier und laßt michs übersehn
Dem Strengsten soll mein Nahme unterstehn.
Kg. So edle Rückkehr muß Dir edel stehn.
Bir. Item, daß keine Frau unserem Hofe auf eine Meile nahe kommen soll: — Ist dies bekannt gemacht?
Long. Vor vier Tagen.
Bir. Und mit welchem Verbot? — Bei Strafe, ihre Zunge zu verlieren. — Wer gab diese Strafe?
Long. Nun ich.
Bir. Und weshalb, lieber Freund?
Long. Zu schrekken mit der Strafe Furchtbarkeit.
Bir. Ein schlimm Gesetz gegen die Höflichkeit.
Item, Sieht man einen Mann in dem Zeitraum von drei Jahren mit einer Frau sprechen, so soll er so viele öffentliche Schande erdulden, als die übrigen am Hofe nur ersinnen mögen.
Mein Fürst, Ihr selbst müßt den Artikel brechen,
Denn Ihr wißt wohl, zu Euch gesandt her geht
Des Franken Königs Tochter, Euch zu sprechen
Ein Mädchen liebreich und voll Majestät
Um Aquitaniens Abtretung spricht ihr
Bettlägeriger und alter Vater an,

108 *Variante* So/daß er studire. — 115 harte] *Var.* härtste. — 118 edle] *Var.* wackre. — 132 gesandt her] *darüber* gesendet. — 135 Um] Um (den). — 136 alter] alter (kranker). — *Var.* geschwächter Vater, der nun krank, von Euch.

Umsonst ist also der Artikel hier,
Oder die Fürstinn kommt umsonst ins Reich.
(2b.) Kg. Was sagt ihr, Herrn, ja dies vergaß man gar.
Bir. So übereilt sich Studium immerdar,
Weil es studirt zu haben, was es wollte,
Vergißt es auszurichten, was es sollte,
Und hat es nun worauf es lang gesonnen,
Wards eine Vestungsarbeit, so gewonnen, so zerronnen.
Kg. Wir sind, sie auszunehmen, wohl gezwungen,
Denn sie muß doch hier wohnen nothgedrungen.
Bir. Die Noth, sie macht uns alle noch Verschworen
Dreitausendmal in diesen drei Jahren,
Denn jeder ist mit Neigungen geboren,
Die keine Kraft, nur Gnade mag verwahren
Brech ich den Eid, dies Wort soll für mich sprechen,
Ich mußte ihn wohl nothgedrungen brechen. —
So sei mein Nahm' der Satzung unterschrieben,
Und der sie nur im allermindsten kränkt
Der sei der ewgen Schande Ziel geblieben
Versuchung ist wie andern, mir verhängt,
Doch glaub' ich, wie ich auch verdrossen sei,
Ich bin der lezte, der zulezt bleibt treu.
Doch ist denn nicht Erholung uns bescheert?
Kg. O ja, ihr wißt, an unserm Hof verkehrt
Ein Reisender, ein Spanier hoch und edel,
In allen neuen Sitten sehr gelehrt,
Der eine Wortmünz' hat in seinem Schädel
Für den die Musik der eignen Stimme
Entzückt, so wie ein zauberhaftes Tönen,
Das Muster eines Mannes, den ihrem Grimme
Unrecht und Recht gewählt, sie zu versöhnen,
Dies Phantasiekind, *Armado* benannt
Erzählt zu unsrer Studien Unterbrechung
Im hochgebornen Wort von Rittern unerkannt
Des heißen Spaniens, u. von ihrer Schwächung
Wie er euch freut, das weiß ich nicht, ihr Herrn,
Doch, ich gesteh, ich hör' ihn lügen gern
Ich will ihn brauchen als Musiker jezt.
Bir. *Armado* ist ein Mann höchst auserlesen,

144 *Variante* Wie Feuer die Städte nimmt, zerronnen wie gewonnen. —
172 f. *Variante* Ich weiß nicht, Herrn, wie er von euch geschätzt.
Doch er mich, wenn er lügt, ergötzt. — *Neben* wir
. . . geschätzt *unleserliche Variante.* —
175 f. *Varianten*: 1. Armado ist der Ritter stets gewesen
Der Mod, mit funkelneuen Worten auserlesen, —
2. Armado ist durch neue Wort berühmt gewesen
Ihn hat zum Ritter sich die Mod' erlesen. —

Mit funkelneuer Red' der *Mode* Ritter stets gewesen
Long. Schädel der Bauer u. er soll uns vergnügen,
So wird studirend uns die Zeit zu schnell verfliegen.
Dumm mit einem Briefe, u. Schädel
Du. Welche ist des Herzogs eigne Person?
B. Diese, Freund, was wolltest Du?
Du. Ich selber stelle seine eigene Person vor, denn ich bin seiner Hoheit *Sergeant*: aber ich möchte gern seine eigene Person in Fleisch u. Blut sehn.
B. Diese ist es.
(3a.) *D.* *Signor Arme-Arme* empfiehlt euch, da giebts Schelmerei. Der Brief wird euch mehr sagen.
Schädel. Herr, der Unbegriff betrifft gleichsam mich.
Kg. Ein Brief von dem großwirkenden *Armado*.
B. Wie niedrig auch der Inhalt sein mag, so hoffe ich doch bei Gott auf hohe Worte.
Long. Eine hohe Hofnung auf ein niedriges Haben. — Gott verleihe uns Geduld.
B. Zu hören? oder des Hörens zu entbehren?
Long. Sehr zu hören u. mäßig zu lachen; oder beides zu entbehren.
Bir. Sei es so wie der Styl uns Ursach giebt, in die Lustigkeit hinaufzusteigen.
Schäd. Der Inhalt bin ich, Herr, als *Jaquenetta* betreffend. Denn in der That, ich wurde auf der That mit ihr ertappt.
Bir. Auf welcher That?
Schäd. In der That nach dem Gerede in folgender Weise; alles dieses dreies: ich wurde mit ihr gesehen im hause, mit ihr auf dem Grunde sitzend, und ertappt werd ich, ihr folgend in den Park; welches zusammen ist, in der That nach dem Grunde in folgender Weise. Nun, Herr, was die That anbelangt, — es ist die That eines Mannes mit einem Mädchen zu reden, — der Grund, — mit einigem Grunde —
Bir. Die folgende Weise?
Schäd. Wie nun meine Strafe seyn wird, u. Gott beschütze das Recht!
Kg. Wollt ihr den Brief mit Aufmerksamkeit anhören?
Bir. Wie wir ein Orakel anhören würden.
Schäd. So ist die Einfalt des Menschen, nach dem Fleische zu horchen.
Kg. Großer Deputirter, des *Firmaments* Vize-Regent, und einziger Beherrscher von *Navarra*, meiner Seele irdischer Gott und meines Leibes huldreicher Patron —
Schäd. Noch nicht ein Wort von Schädel.
Kg. So ist es.
Schäd. Das kann so sein; doch wenn er sagt, es ist so, so ist es die Wahrheit zu sagen, nur so, so.
Kg. Friede!
Schäd. Mit mir u. jedem, der nicht fechten mag.

201 hause] *darüber* N. B. — 216 ist] ist ist.

Kg. Kein Wort!
Schäd. Von ander Leute Geheimnisse, das bitt ich mir aus.
Kg. So ist es, belagert von der schwarzfarbigen Melankolie, empfahl ich den dunkel drückenden Humor der heilsamen Arzney deiner Gesundheit bringenden Luft, und so wahr ich ein Edelmann bin, schickte mich an zum Wandeln. Die Zeit, wann? Um die sechste Stunde; wenn das Vieh am meisten graset, Vögel am besten picken, und Menschen zu derjenigen Nahrung niedersitzen, welche Abendessen genannt wird. So viel in Betracht der Zeit, wann; Nun, zu dem Grunde, welcher: auf welchem, meine ich, ich wandelte:
(3b.) selbiger wird benamset dein Park. Alsdann, in Betracht des Ortes, wo: wo mein ich, ich stieß auf jene obscöne und höchst verruchte Begebenheit, welche aus meiner schneeweißen Feder die ebenholzschwarze Tinte lockt, welche du hier erblickst, beschaust, ankuckst, oder siehst: — doch zum Orte, wo — er liegt Nord nordöstlich, u. gegen Osten hin vor dem westlichen Winkel deines seltsam geschüzten Gartens: dorten sah ich den moderig gemutheten Bauern, den verworfenen Grundling deines Scherzes,
Schädel. Mich.
Kg. Diese ungelehrte, wenig wissende Seele,
Schäd. Mich.
Kg. Diesen finstern Vasallen.
Schäd. Immer mich.
Kg. Welcher, wie ich mich erinnere, Schädel genannt wird.
Schäd. Aha! mich.
Kg. einig u. vereiniget, entgegen deinem ausdrüklichen u. kundgemachten Gebot und der stehenden Satzung, mit, mit, — o, mit, — aber es erschüttert mich zu sagen, womit
Schäd. Mit einem Weibsbild —
Kg. Mit einem Kinde unserer Großmutter *Eva*, einem weiblichen Gebilde, oder, geeigneter deinem lieblichen Begreifen, einem Mägdlein. Ihn (wie meine stets verehrte Pflicht mich spornt) sende ich dir, das Maaß seiner Bestrafung zu empfahen, durch deiner Huldreichheit Diener, *Antonius* Dumm, einem Manne guten Rufs, Betragung, Vorzuges u. Hochschätzung.
Du. Mich, mit Erlaubniß, ich bin *Antonius* Dumm.
Kg. *Jaquenetta* betreffend (so ist das schwächere Gefäß benahmt, welche ich betraf mit obenerwähntem Bauern) bewahre ich sie als ein Gefäß für deines Gesetzes Furie, und sie soll auf einen Wink deiner holden Willkühr, zum Gerichte geführt werden. Der Deine in allen Erfüllungen andachtsvoller und herz-brennender Hitze der Pflicht. *Don Adriano de Armado.*
Bir. Es ist nicht so gut, als ich erwartete, aber das beste, das ich je hörte.
Kg. Ja, das beste, statt des schlimmsten. Aber ihr da, was sagt ihr dazu?
Sch. Herr, ich bekenne das Mädchen.
Kg. Hörtet ihr nicht die Kundmachung?
Sch. Ich bekenne, daß ich viel davon gehört, aber wenig davon gemerkt habe.

Kg. Es wurde kundgemacht, ein Jahr Gefängniß, wer mit einem Mädchen ergriffen würde.

Sch. Ich wurde mit keiner ergriffen; ich wurde mit einer Demoiselle ergriffen.

Kg. Gut, Demoiselle wurde kundgemacht.

Sch. Es war auch keine Demoiselle, Herr, es war eine Jungfrau.

Kg. Auch das war drinn enthalten; es wurde kundgemacht, Jungfrau.

Sch. Wenn das ist, so leugne ich ihre Jungfrauschaft; ich wurde mit einem Mädchen ergriffen.

(4a.) *Kg.* Dies Mädchen wird auch nicht aushelfen, Freund.

Sch. Dies Mädchen wird mir aushelfen, Herr.

Kg. Ich will euer Urtheil sprechen. Ihr sollt eine Woche bei Wasser und Brot fasten.

Sch. Lieber hätt' ich einen Monath bei Schöpsenfleisch u. Suppe gebetet.

Kg. Und *Don Armado* sei's, der dich beschließt.
Mein *Lord Biron*, laßt ihn ihm überliefern. —
Und geh'n wir, Lords, damit ein jeder thut
Und ausübt, was er hat so fest beschworen. —

Bir. Den Kopf wett' ich gegen jedweden Hut
Zu Spott u. Schand' geht Eid Gesetz verlohren.
Kommt Freund.

Sch. Ich leide für die Wahrheit, Herr: denn es ist wahr, ich wurde mit Jaquenetta ergriffen, und Jaq. ist eine wahre Dirn, u. deshalb, willkommen der bittere Kelch der Glückseligkeit! Auch die Trauer kann einst wieder lächeln, u. bis dahin, setze dich nieder, Kummer! (ab:)

2. Scene.

Armado. Motte.

Ar. Aber was deutet es an wenn ein Mann hohen Geistes melankolisch wird?

M. Eine große Vorbedeutung, Herr, daß er wird traurig aussehen.

A. Nun, Traurigkeit ist damit ein u. dasselbe, theures Pfropfreis.

M. Nein, nein, o bei Leibe, nein.

A. Wie kannst du unterscheiden, Traurigkeit u. Melankolie, mein zarter Jüngling?

M. Durch eine populäre Demonstration der Wirkungen, mein zäher *Signor*.

A. Warum zäher *Signor?* warum zäher *Signor?*

M. Warum zarter Jüngling? Warum zarter Jüngling?

A. Ich sprach dieses, guter Jüngling, als ein geziemendes Epitheton, zukommend deinen jungen Tagen, die wir zart nennen mögen.

M. Und ich, zäher Signor, als einen zukommenden Titel euerer alten Zeit, die wir zähe nennen mögen.

270 Mädchen] *davor* (Weibsbild). — 292 wahre] *darüber* ehrliche. — 2. Szene. 11 guter] gueter.

A. Zierlich u. geschickt.

M. Wie meint ihr, Sir? Ich zierlich u. meine Rede geschickt? oder ich geschickt und meine Rede zierlich?

A. Du zierlich, weil klein.

M. Kleine Zier, weil klein: warum geschickt?

A. Und deshalb geschickt, weil schnell.

M. Sprecht ihr dies zu meinem Lobe, Herr?

A. Zu einem verdienten Lobe.

M. Ich will einen Aal mit dem nämlichen Lobe loben.

A. Wie, daß ein Aal sinnreich ist?

M. Daß ein Aal schnell ist.

A. Ich sage, du bist schnell in Antworten; — du erhitzest mein Blut.

M. Nun habe ich meine Antwort.

A. Ich liebe nicht gekreuzt zu sein.

M. Er sagt umgekehrt, was er sagen will, die Kreutzer lieben nicht ihn.

(4 b.) *A.* Ich habe versprochen, drei Jahre mit dem Herzoge zu studiren. —

M. Das könnt ihr in einer Stunde thun.

A. Unmöglich.

M. Wieviel ist eins, dreimal genommen?

A. Ich bin ein schlechter Rechner, es geziemt dem Geist eines Bierwirths.

M. Ihr seid ein Edelmann u. ein Spieler.

A. Ich gestehe beides, beides ist der Firniß eines vollendeten Mannes,

M. So wißt ihr denn auch sicherlich, wie viel die hohe Summe von einem As und einer zwei beträgt,

A. Es beträgt eins mehr als zwei.

M. Welches der gemeine Haufe drei nennt.

A. Richtig.

M. Nun, ist denn nun so mühsam studiren? Drei war nun hier ausstudirt, ehe man dreimahl mit den Augen blinzelt: u. wie leicht kann man nun das Wort Jahr zu dem Worte drei setzen, u. drei Jahre in zwei Worten studiren; das kann ja jedes Kunstpferd.

A. Eine anmuthige Figur.

M. Euch zu defiguriren.

A. Ich will außerdem gestehen, daß ich in Liebe bin: u. weil es einem Soldaten zu niedrig ist, zu lieben, so bin ich noch in Liebe eines niedrigen Weibes. Wenn mein Schwerd zu ziehen gegen den Humor der Leidenschaft mich erretten könnte von diesen todeswürdigen Gedanken, so wollte ich das Verlangen zum Gefangenen machen, u. es einem französischen Hofmann gegen ein neu erfundenes *Compliment* ranzioniren. Ich halte es für verächtlich zu seufzen; mich dünkte, ich sollte den *Cupido* abschwören. Tröste mich, Knabe; welche großen Männer sind in Liebe gewesen?

M. *Hercules*, Herr.

A. Sehr holdseliger Hercules! — Mehr Auktoritäten, theurer Knabe, nenne mehr, o, mein holdseliges Kind, laß sie Leute von gutem Rufe und Betragen sein.

M. Simson, Herr; das war ein Mann von gutem Betragen, großem Be-

tragen, denn er trug die Stadtthore auf seinem Rücken, u. der war in Liebe.

A. O, wohl gefügter Simson! stark gegliederter Simson! Ich übertreffe dich in meinem Rapier so sehr als du mich im Thortragen übertrafest. Auch ich bin in Liebe. — Wer war Simsons Geliebte, theurer Motte?

M. Ein Weib, Herr!

A. Von welcher Complexion?

M. Von allen vieren, oder von dreien, oder von zweien, oder von einer aus den vieren.

A. Sage mir ausdrücklich, von welcher Complexion?

M. Von der meergrünen, Herr.

A. Ist diese eine von den vier Complexionen?

M. So wie ich gelesen habe, Herr, u. auch dazu die beste.

A. Grün, in der That, ist die Farbe der Liebenden, aber eine Geliebte von der Farbe zu haben, dazu, dünkt mich, hatte Simson nur wenige Ursach. Ohne Zweifel, hatte er wegen ihres Witzes Zärtlichkeit für sie.

(5 a.) *M.* So ist es, Herr, denn sie hatte einen grünen Witz.

A. Meine Geliebte ist ganz unbefleckt, Weiß u. Roth.

M. Befleckte Gesinnungen, Herr sind unter solchen Farben maskirt.

A. Beweise, beweise, du wohlgezogenes Kind.

M. Meiners Vaters Witz und meiner Mutter Zunge, steht mir bei!

A. Anmuthige Anrufung für ein Kind; sehr zierlich und pathetisch.

M. Ist sie gemacht aus Roth u. Weiß
Hat Sünde nie ein Zeichen,
Die Sünde macht sie roth und heiß,
Und Furcht macht sie erbleichen:
Drum fürchtet sie, vergeht sie sich
Könnt ihr es nie erfahren,
Weil ihre Wangen eigentlich
Schon so gefärbet waren.
Ein gefährlicher Reim, Herr, gegen Weiß u. Roth.

A. Giebt es nicht eine Ballade, Knabe, von dem König und der Bettlerin?

M. Vor einigen Menschenaltern war die Welt einer solchen Ballade schuldig: aber ich glaube, man findet sie jezt nicht mehr, oder ist sie auch nicht da, so ist weder Text noch Musik mehr zu gebrauchen.

A. Ich will diesen Gegenstand von neuem dichten lassen, damit ich meine Abschweifung durch einen hohen Vorgänger bewähren kann. Knabe, ich liebe jenes Landmädchen, welche ich in dem Parke mit dem Vernunftwesen Schädel ergriff; sie verdient es.

M. Gepeitscht zu werden, u. doch noch einen besseren Liebhaber als meinen Herrn.

A. Singe, Knabe, mein Geist wird schwermüthig aus Liebe.

M. Und das ist ein großes Wunder, da ihr ein leichtfertiges Mädchen liebt.

A. Singe, sage ich.

M. Geduld, bis die Gesellschaft erst fort ist.

---

68 Herr.] Herr?

Dumm, Schädel, *Jaquenette*.

D. Herr, des Herzogs Wille ist es, daß ihr Schädel in Sicherheit bringt; u. ihr sollt ihm keine Freude, aber auch kein Leid verursachen, aber er muß drei Tage in der Woche fasten; diese Mamsell muß ich nach dem Park bringen, zu den Weibsleuten. — Lebt wohl.

A. Ich verrathe mich durch mein Erröthen. — Mägdlein.

J. Männlein

A. Ich will dich in deiner Wohnung besuchen.

J. Die ist hier neben an.

A. Ich weiß, wo sie gelegen ist.

J. Ei, wie weise ihr seid.

A. Ich will dir Wunder sagen.

J. Mit dem Gesicht?

A. Ich liebe dich.

J. So hörte ich euch sagen.

A. Und so fahr wohl.

J. Guten Tag.

D. Komm, Jaquenette, fort! (ab mit ihr.)

A. Bösewicht, du sollst fasten für deine Vergehungen, bevor dir verziehen wird.

Sch. Gut, Herr, ich hoffe, wenn ich es thue, so werde ich es mit vollem Magen thun.

(5 b.) *A.* Du sollst schwer gestraft werden.

Sch. Ich bin euch mehr verbunden, als eure Bedienten, denn die werden nur leicht belohnt.

A. Fort mit diesem Bösewicht, schließt ihn ein.

M. Komm, du übertretender Sklave; fort!

Sch. Laßt mich nicht einsperren Herr, ich will los sein u. fasten.

M. Nein, Freund, das wäre fest und loose; du mußt in's Gefängniß.

Sch. Gut, wenn ich jemals die fröhlichen Tage der Verzweiflung wieder sehe, die ich gehabt habe, so sollen gewisse Leute sehn —

M. Was sollen gewisse Leute sehn?

Sch. Nichts, gar nichts, Herr *Motte*, als was sie anblicken werden. Es schickt sich für Gefangene nicht, in ihren Reden still zu schweigen, und deswegen will ich nichts sagen: ich danke Gott ich habe so wenige Geduld als andere Leute, und deswegen kann ich ruhig sein. (ab.)

A. Ja, ich verehre selbst den Boden, welcher niedrig, wo ihr Schuh, welcher niedriger, geführt von ihrem Fuße, welcher am niedrigsten, getreten hat. Ich werde meineidig (u. das ist ein großer Beweiß von Unredlichkeit) wenn ich liebe; Und wie kann das echte Liebe sein, die so fälschlich versucht wird? Liebe ist ein Kobold! Liebe ist ein Teufel! Es giebt keinen bösen Engel als die Liebe! Doch wurde Simson so versucht und er besaß eine ausnehmende Stärke; doch wurde *Salomon* so versucht, und er besaß einen ziemlichen

136 einsperren] *darüber* festnehmen.

Verstand. *Cupidos* Pfeil ist zu stark für Hercules Keule, und deshalb auch meinem spanischen Rapier sehr überlegen. Die erste und die zweite Ursach können mir nicht fruchten; den passado achtet er nicht, den duello schäzt er nicht; sein Schimpf ist, Knabe genannt zu werden aber sein Triumph ist, Männer zu bezwingen. Fahr wohl, Tapferkeit! roste, Rapier! schweige, Trommel! denn der euch führt ist in Liebe! ja, er liebt! Helfe mir, irgend ein improvisirender Gott der Reime, denn ohne Zweifel werde ich ein Sonettendichter. Sinne Witz, schreibe Feder, denn ich bin für ganze Bände in Folio gestimmt. (: ab:

3. Scene.

Prinzeß, *Rosaline*, *Maria*, *Catharine*, *Boyet*, Lords, Gefolge.

Boy. Prinzeß, erregt nun eure schnellsten Geister,
Denkt, wen der König, euer Vater sendet,
Zu wem er sendet, u. in welcher Absicht:
Euch, kostbare in der Meinung aller Welt,
Zu sprechen mit dem einzgen Erben aller
Vollkommenheit, die nur dem Manne eigen,
Navarra, ohne gleichen; das Geschäft nicht minder
Als Aquitanien, einer Königinn Mitgift,
Seid nun verschwenderisch mit allem Zauber,
So wie Natur war, Zauber selten machend,
Als sie die ganze Welt davon entblößte
Und das Verschwendrinn alles euch zuwandte.
(6a.) Pr. Mein guter Lord, nur klein ist meine Schönheit,
Doch braucht sie nicht die Schminke eures Lobes,
Es kauft die Schönheit nur des Auges Urtheil
Nicht ausgeboten durch Verkäufer Zungen;
Ich bin so stolz nicht, meinen Werth zu hören,
Als ihr beeifert weise zu erscheinen
So wäre Witz zu meinem Lob zu brauchen.
Doch den Versucher zu versuchen, — Boyet,
Ihr wißt, wie das geschwätzige Gerücht
Verkündet, wie Navarra hat gelobt,
Eh mühvoll Studium nicht drei Jahr verzehrt
Soll keine Frau dem stillen Hofe nahn:
Deshalb scheint uns nothwendge Vorkehrung,
Bevor wir eingehn sein verboten Thor,
Sein Wohlgefallen zu hören; und deshalb
Vertrauend euerem Werth seid ihr erlesen
Als der gewandtste Führer des Geschäfts: unsre Bitte:

3. Szene = 2,1 der neuen Ausgaben.

Sagt ihm, die Tochter des französischen Königs,
Ernsten Geschäfts, das schnelle Endung fodert,
Belästigt ihn mit mündlichem Gespräch.
Eilt, dieses ihm zu melden; wir erwarten
Wie stille Supplikanten seinen Willen.

B. Stolz dieses Auftrags, geh ich willig, Theure.

Pr. Nur williger Stolz ist Stolz, u. so der euere.
Wer sind, ihr Lords, die das Gelübde thaten,
Verbunden im Gelübd' dem edlen Fürsten?

Lord. *Longville* ist einer.

Pr. Kennet wer den Mann?

Mar. Ich kenne ihn: auf einem Hochzeitsfest
Das der Lord *Perigort* die schöne Erbin
Von *Jaques Falconbridge* feyerten
Sah ich in *Normandie* den *Longeville*:
Man schäzt ihn einen Mann von edlen Gaben
Geschickt in Künsten, ruhmwürdig in Waffen,
Nichts steht ihm schlecht, was er mit Güte will.
Der einzge Fleck im Glanze seiner Tugend,
(Wenn Tugendglanz je einen Flecken zuläßt)
Ist scharfer Witz mit gar zu dreistem Willen,
Gewalt hat der zu schneiden, immer will der Wille
Zu schonen niemand, der in seine Gewalt kömmt

Pr. Ein lustger Spötter also, nicht mein Kind?

M. Die sagens sehr, die sehr ihm nahe sind.

Pr. Witz, schnell geboren, welckt wie er wächst geschwind.
Wer sind die andern?

Kath. *Dumain*, ein ausgebildter junger Mann,
Die Tugend lieben lieben ihn um Tugend,
Gewalt zu schaden, böses ist ihm fremd, —
Denn er hat Witz Häßlichkeit schön zu machen,
Und ist voll Schönheit zu gefallen ohne Witz.

(6 b.) Ich sah ihn einst beim Herzog *Alencon*,
Und zu gering, dem was ich sah, verglichen
Ist diese Schildrung seines hohen Werthes.

Ros. Ein ander der Gelehrten war damals
Auch mit ihm, wenn ich anders recht vernommen,
Biron genannt, doch einem lustgern Mann,
Stets in den Gränzen des anständgen Witzes,
Hab' ich nie eine Stunde weggeschwazt.
Sein Auge zeugt Gelegenheit für Witz
Denn jedes Ding, das jenes nur erfaßt
Verwandelt dies in einen lustgen Scherz,
Mit schneller Zunge, seines Sinns Erklärung
In so anmuthgen Worten überliefert,

51 Wille] *dahinter Var.* Wille will. — 67 doch] *darüber* mit. — 73 *Var.* Dem die gewandte Zung' dann Sinn auslegend.

Daß gern das Alter seinen Fabeln lauscht
Die Jugend ganz davon bezaubert wird,
So hold und so gewandt ist sein Gespräch.
Pr. Gott helf euch! seid ihr alle denn verliebt?
Daß jede so den ihrgen hat geschmückt
Mit so bedeckender Zierde des Lobes?
M. Hier kommt *Boyet*.
Pr. Nun, welche Antwort Lord?
Boy. *Navarra* wußte eure theure Ankunft,
Und er, und die Theilnehmer seines Eides
Waren bereit, euch Fürstinn zu empfangen
Bevor ich kam. Soviel hab ich gehört
Daß er gedenkt, ihr sollt im Felde wohnen,
(Wie eine, die ihn zu belagern kommt)
Eh er von seinem Eide sich entbindet,
Euch aufzunehmen in dem wüsten Hause.
Hier kommt *Navarra*.

Kg. *Longeville*, *Dumain*, *Biron* u. Gefolge.

Kg. Willkommen dem Hof *Navarra*, schöne Fürstinn.
Prz. Schön' geb ich euch zurück: u. willkommen hab' ich auch nicht: die Decke dieses Hofes ist zu hoch um die eure zu sein, und Willkommen auf offenem Felde zu niedrig, mir zu gehören.
Kg. Ihr sollt an meinem Hof willkommen sein.
Prz. Ich will willkommen sein, führt mich dahin.
Kg. Hört mich nur an, bei Gott hab ich geschworen.
Prz. So helf euch Gott, denn ihr habt falsch geschworn.
Kg. Nicht für die Welt, geht es nach meinem Willen.
Prz. Nun, Wille bricht es, Wille, anders nichts.
Kg. Unwissend ist eure Hoheit, was es angeht.
Prz. Und wärt ihr so, wärt ihr unwissend weise
Da Kenntniß jezt Unwissenheit verräth.
Ich hör, mein Fürst verschwur es, Haus zu halten:
(7 a.) Todsünde ist's, den Eid zu halten, Prinz,
Und Sünde ihn zu brechen:
Allein verzeiht, ich werde zu bald kühn,
Schlecht ziemt es mir, den Lehrer lehren wollen.
Geruht zu lesen, warum ich gekommen
Antwortet mir drum schnell auf mein Gesuch.
Kg. Das will ich, wenn es kann so schnell geschehn
Prz. Ihr thut's so schneller, daß ich nur kann gehn.
Ihr brecht den Eid, wenn ihr mich zwingt zu stehn.
B. Tanzt ich mit euch nicht in *Brabant* einmahl?
R. Tanzt ich mit euch nicht in *Brabant* einmahl?

75 Fabeln] *Var.* Rede. — 76 ganz] *davor* (aber). — 114 *Varianten.*
1. Tanzt' ich mit euch nicht einmal in Brabant?
2. Hab' ich mit euch nicht in Brabant getanzt?—

B. Das weiß ich wohl.
R. Wie unnöthig war's also
Die Frage thun?
B. So seid doch nicht so schnell.
Ros. Es kommt von Euch, der mich mit Fragen spornt.
B. Euer Witz ist heiß, wird müde von der Hast
R. Nicht bis er läßt den Reiter im Morast.
B. Was ist die Uhr?
Ros. Die Stunde, die Narren fragen.
B. Sei euere Maske schön.
Ros. Schön sei das Antlitz darunter.
B. Und sei auf Fragen munter.
Ros. So sei's, wollt ihr nicht fragen.
B. So will ich ferner sein.
Kg. Euer Vater, Fräulein, will hier die Bezahlung
Von einem Hundert Tausend Kronen, da
Dies doch eine Hälfte aus der Summe
Die ihm mein Vater gab in seinen Kriegen
Doch sei's daß er, sei es, daß wir (wie nicht ist)
Die Summ' empfangen; bleibt noch unbezahlt
Ein hundert tausend, weshalb uns zum Pfande
Ein Teil von *Aquitanien* gegeben ward,
Obgleich es nicht des Geldes Werth beträgt.
Will dann der König euer Vater zahlen
Die eine Hälfte, die noch blieb in Schuld,
Geben wir auf das Recht auf *Aquitanien*
Und bleiben Freund mit seiner *Majestät*.
Doch, wie es scheint, hat er den Vorsatz wenig,
Denn hier verlangt er die Zurückbezahlung
Von hundert tausend Kronen; und nicht verlangt er
Auf jenen hundert tausend Kronen Zahlung
Sein Recht auf *Aquitanien* zurück;
Das wir viel lieber ihm abtreten möchten,
Für jene Summen, die mein Vater lieh,
Als Aquitanien, so beschnitten wie es ist.
Fürstinn, wär' seine Forderung nicht so fern
(7 b.) Billiger Nachgiebigkeit, auch zwänge eure Schönheit
Ihm nachzugeben gegen Billigkeit.
Und so gingt ihr vergnügt nach Frankreich heim.
Prz. Ihr tut dem König, meinem Vater, Unrecht,
Unrecht thut ihr dem Rufe eueres Namens,
Daß ihr nicht den Empfang zugeben wollt
Von dem, was doch so treulich ist bezahlt.
Kg. Ich schwöre, daß ich nie davon gehört,

— 127 will] *darüber* erwähnt. — 127 f. die Bezahlung . . . da] *vorher* (auf) Bezahlung . . . (dringen). — 149 billiger Nachgiebigkeit] *vorher* (Jedweder Billigkeit); *am Rande* Vernunft der Billigkeit.

Ich zahl es wieder, wenn ihr es beweist,
Wo nicht, ist *Aquitanien* euer.
Prz. Wir nehmen euer Wort
Boyet, ihr könnt Quittungen vorzeigen
Für diese Summe, von den Staatsbeamten
Karls, seines Vaters.
Kg. Stellt mich so zufrieden.
Boy. Erlaub' eu'r Hoheit, das Paket wird kommen,
Das dies' u. andre Dokument' enthält,
Ihr sollt die Einsicht morgen davon haben.
Kg. Es wird hinlänglich sein, bei diesem Anblick
Will ich aufgiebig sein, auf freie billige Weise.
Indeß, empfange von mir solchen Willkommen,
Wie Ehre, ohne Ehre zu verletzen,
Nur deiner edlen Würde weihen kann:
Ihr könnt nicht kommen, schönste, in mein Schloß,
Doch draußen sollt ihr so empfangen werden,
Daß ihr im Herzen mir zu wohnen denkt,
Wenn ich des Hauses Gastrecht auch versage.
Euer edler Sinn entschuldige mich, lebt wohl,
Wir werden morgen wieder euch besuchen.
Pr. Es geh' mit dir Gesundheit, edles Streben.
Kg. Ich wünsche deinen Wunsch mit dir zu leben. (ab:)
Bir. Lady, ich will dem eignen Herzen euch empfehlen.
Ros. Ich bitte, sagt ihm doch meinen Empfehl,
Ich möchte gern es sehn.
B. Ich wollt', ihr hörtet's ächzen.
R. Ist der Narr krank?
B. Von Herzen krank.
R. Ach, so laßt ihm Blut.
B. Thäte ihm das gut?
R. Meine Kunst sagt ja.
B. Stecht ihrs mit jenem Auge da?
R. *Non point* mit dem Messer.
B. Gott mache dich besser.
R. Er bessere auch dein Leben.
B. Ich kann nicht bleiben, Dank zu geben.
(8a.)Dum. Mein Herr ein Wort mit euch nur, wer ist denn jene Dame?
Boy. Die Erbin *Alençons* u. Rosalin' ihr Nahme.
Dum. Sehr reizend ist sie. Nun, mein Herr, lebt wohl. (: ab:)
Long. Ein Wort nur will ich bitten, wer ist in weiß die da?
Boy. Manchmal ein Frauenzimmer, wenn man bei Licht sie sah.
Long. Vielleicht wie Lichte leicht, nur ihren Nahmen will ich.
Boy. Sie hat für sich nur einen, zu wollen den wär' unbillig.
Long. Ich bitte, wessen Tochter?
Boy. Der Mutter, will man sagen.

188 Messer] besser.

Long. Auf euern Bart die Plagen.
Boy. Nein, Herr, seid nicht erhitzt;
Erbin von Falconbridge
Long. Mein Zorn gelichtet ist izt.
Sie zeigt sehr schönen Anstand.
Boy. So was schon mancher Mann fand.
Bir. Wie heißt die in der Mütze?
Boy. Kathrin, Gott sie schütze.
Bir. Vermählt oder nicht vermählt?
Boy. So wie es ihr gefällt.
B. Ihr seid willkommen, wünsche wohl zu leben.
Boy. Ich will mir Lebwohl, auch willkommen geben. (B. ab:)
M. Der lezte der ist Biron, der tolle lustge Lord,
Kein Wort das nicht ein Scherz ist.
B. Und jeder Scherz ein Wort.
Prin. Drum habt Ihr gut getan zu fassen ihn beim Wort.
Boy. Ich war willig zum Angriff u. er ging auch nicht fort.
M. Zwei frischen Schaafen ähnlich!
Boy. Nicht Schiffen, meine beste?
Nicht Schaafe, zartes Lämmchen, sind wir auf deinem Mund nicht Gäste.
M. Ihr Schaaf und ich die Weide; endigt der Spaß nun hier?
Boy. Wenn ihr mir Weide gebet.
M. Nicht so, mein liebes Thier.
Die Lippen sind gemein nicht, geschieden wie sie sind.
Boy. Und wem denn zugehörig?
M. Dem Glück u. nur mein Kind.
Pri. Die Witze wollen zanken, vereinigt euch geschwind
Der Bürgerkrieg des Witzes ist besser angewendet
Auf *Navarras* Buchhelden, hier ist er nur verschwendet.
Boy. Wenn die Bemerkungsgabe (die selten Täuschrinn ward)
Des Herzens stille Wunde im Auge offenbart
So siechet wohl Navarra, wie ich nicht trügen können.
Prin. Woran?
Boy. An dem was immer wir Liebhaber Liebe nennen.
Prin. Und euer Grund?
Boy. Die Sinne geben sich all gefangen
Dem Hofe seines Auges schauend durch das Verlangen.
(8 b.) Sein Herz gleich dem Agate, euer Siegel eingedrücket,
Und stolz auf dies Gepräge wen stolz sein Aug entzücket,
Die Zunge, ungeduldig, zu sprechen, nicht zu sehen,
Sie stolperte mit Eile hier in das Aug' zu gehen,
In diesem Sinne zogen alle Sinnen sich zurücke,
Das Schönste alles Schönen zu fühlen in dem Blicke

219 *Variante* Gemeingut sind die Lippen nicht, wenn auch vergeben. — 220 Kind] *Var.* Leben. — 221 wollen zanken] *Var.* sind nie einig. — 239. *Var.* Wie man zum Kauf bietet.

Mir schien daß seine Augen ein Schrein den Sinnen allen
Wie man anbietet Fürsten Juwelen in Kristallen
Die ihren Werth erkennend dort wo sie eingefaßt
Zu kaufen sie gebietet, wie er vorbeigehnd in Hast.
Seines Gesichtes Inhalt zeige ein solch Verzücken
Daß seines Aug's Bezauberung jedwed' Aug' könnt' blicken,
Ich geb euch *Aquitanien* und seines Reichs Genuß
Gebt ihr nur meinetwillen ihm einen süßen Kuß.

Pr. Nun kommt zu unserm Zelte; *Boyet* ist aufgeweckt —

Boy. In Worten nur zu sagen, was schon sein Aug' entdeckt.
Ich machte aus dem Auge nur Mund, hinzuzufügen
Ihm eine Zunge welche ich weiß es nicht wird lügen.

Ros. Du alter Liebeshändler kannst mit Geschick es rügen.

Mar. Er ist *Cupids* Großvater, der muß ihm viel entdecken.

Ros. Dann gleicht *Venus* der Mutter, der Vater ist zum schrecken.

Boy. Hört ihr nicht, tolle Mädchen?

M. Nein.

Boy. Auch nicht sehn wollt ihr?

Ros. Den Weg, den wir betreten.

Boy. Zu schneidend seid ihr mir.

4. Sc.

Armado. Motte.

A. Trillre Kind, afficire doch den Sinn meines Gehörs.

M. (Singt:)

A. Holde Luft! — Geh, Zärtlichkeit der Jahre, nimm diesen Schlüssel, gieb dem Bauer Erweiterung, bringe ihn plötzlich hierher; ich muß ihn brauchen, wegen eines Briefes an meine Geliebte.

M. Herr, wollt ihr euer Geliebte in französischer *Concert*-Manier gewinnen?

A. Wie meinst du, mit ihr französisch streitend oder konvertirend?

M. Nein, mein vollendeter Gebiether; sondern herunterzuschleudern einen Ton von der Zungenspitze, mit eueren Füßen dazu tremuliren, ihm Tiefsinn geben durch das Aufschlagen euerer Augenlieder; eine Note seufzen, eine Note singen, manchmal durch die Gurgel, als wenn ihr Liebe einschlucktet, indem ihr Liebe singt; manchmal durch die Nase, als wenn ihr Liebe schnupftet, indem ihr Liebe riecht; den Hut wie des Mannes Überdach über dem Laden euerer Augen, die Arme kreuzweise über euerem dünnen Oberwamse, wie ein Kaninchen am Spieße, oder die Hände in der Tasche, wie ein Mann auf alten Gemählden; dabei müßt ihr einen Ton nicht lange halten, sondern schnell linksum. Dies sind Gaben, dies sind Talente, dieses bewegt die spröden Dirnen, die sich auch

4. Szene = 3,1 der neuen Ausgaben. 20 bewegt] *darüber* verführt.

ohne das verführen ließen; das macht, daß man von denjenigen, die diese üben, viel Notiz nimmt, das laßt euch zur Notiz dienen.

(9a.) *A.* Wie hast du die Erfahrung dir erworben?

M. Durch meinen Pfennig der Beobachtung.

A. Doch O! doch O! —

M. Vergessen ist das Steckenpferd?

A. Nennst du meine Geliebte Steckenpferd?

M. Nein, Herr, das Steckenpferd ist ein Klotz, euere Geliebte ab — Aber habt ihr euere Geliebte vergessen?

A. Fast.

M. Nachlässiger Student. Faßt sie von Herzen.

A. Von Herzen und im Herzen, Knabe.

M. Und aus dem Herzen, Herr; alles dreies will ich beweisen.

A. Was willst du darthun?

M. Einen Mann, wenn ich lebe; und dieses Von, In und Aus im Augenblick Von Herzen liebt ihr sie, weil euer Herz von ihr entfernt ist; im Herzen liebt ihr sie, weil euer Herz in Liebe ist gegen sie; und aus dem Herzen liebt ihr sie, weil ihr selbst jezt ohne Herz deswegen seid, daß ihr sie nicht genießen könnt.

A. Ich bin alles dieses dreies.

M. Und dreimahl soviel mehr, und doch garnichts.

A. Führ den Bauer hierher, er muß mir einen Brief überbringen.

M. Eine sympathetische Liebschaft! Ein Pferd als Gesandter eines Esels.

A. Ha! was sagt du?

M. Meiner Treu, Herr, ihr müßt den Esel auf dem Pferde schicken, denn er geht nur langsam. Doch ich gehe.

A. Der Weg ist nur kurz. Hinweg.

M. So schnell wie Bley, Herr.

A. Die Meinung, artiger Scharfsinn?
Blei ist Metall nur langsam, dumm, schwer, so sollt ich meinen.

M. *Minime*, edler Herr, das muß ich grad verneinen.

A. Langsam ist Blei.

M. Das möchte zu schnell euch wohl so scheinen.
Ist das Blei langsam aus dem Stück geschossen?

A. O süße Rednerblume!
Er gleicht mich der Kannone, die Kugel geht auf ihn.
Ich schieß dich auf den Bauer.

M. Perdumps also, u. seht zum Ziel mich fliehn. (:ab:)

A. Ein scharfbegabter Jüngling, stets hat er bei der Hand Witz
Erlaube Firmament, mir, ich seufze in dein Antlitz
Fahrwohl dann Tapferkeit, ich bin des Trübsinns Landsitz,
Mein Herold kommt zurück.

33 alles] *dann* (diese). — beweisen] *darüber* dar(stellen) thun. — 50 ist (ein langsam) Metall. — 59 Trübsinns] *Var.* Trauer.

Motte u. Schädel.

M. Ein Wunder, Herr, ein Schädel gebrochen in dem Bein.
A. Wohl ein Enigma, Räthsel, komm, bring den *l'envoy* ein.
Sch. Nichts da von Honig, oder Räthsel, oder Langfahn, gar keine Salbe, Herr, o Herr, Wegebreit, guten Wegebreit, keinen Langfahn keinen Langfahn keine Salbe, Herr, nur einen Wegebreit.
A. Bei der Tugend, du erzwingst Gelächter, dein alberner Gedanke meine Laune, das Heben meiner Lunge erweckt mich zu verächtlichem Lächeln: O vergebt mir, ihr Gestirne! Hält der Unbedachtsame Salbe für *l'envoy*, und das Wort *l'envoy* für eine Salbe?
(9 b.) *M.* Hält der Weise sie für etwas anderes? Ist nicht *l'envoy* eine Salve?
A. Nein, Page, ein Epilog ist's, ein Satz, zu machen klar
Irgend ein dunkles Vorwort, das erst gesagt war
Ein Beispiel wird es zeigen:
Der Fuchs, der Aff, die Biene klein
Mußten als drei ungleich sein.
Dies ist die Moral. Nun folgt das *l'envoy*.
M. Ich will den *l'envoy* anfügen; sagt die Moral noch einmal.
A. Der Fuchs, der Aff, die Biene klein
Mußten als drei ungleich sein.
M. Bis dann die Gans kommt aus der Thür
Und machte Ungleich gleich durch vier.
M. Ein guter *l'envoy*, endend mit der Gans;
Verlangt ihr mehr?
Schäd. Der Jung ihn übertölpelt, die Gans gibt er ihm klar,
Freund, euer Einkauf war klüglich, wenn nur die Gans fett war
Den Handel wohl zu schließen ist Kunst wie Halb u. Ganz,
Zeigt mir 'nen fetten *L'envoy*; da, s'ist 'ne fette Gans.
A. Nun hör doch, höre, wie denn kam's *Argument* herein?
M. Ich sagte, daß ein Schädel gebrochen im Schienbein.
Da wolltet ihr den *L'envoy*.
Schäd. Richtig und ich den Wegebreit, so kam euer *Argument* ein.
Des Jungen plattes *L'envoy*, die Gans, die ihr dann kauftet,
So endete der Markt.
A. Doch sage wie ein kleiner Schädel gebrochen war im Schienbein?
M. Ich will's euch fühlbar sagen.
Sch. Du hast kein Gefühl davon, Motte, diesen *L'envoy* will ich sprechen.
Ich Schädel, lief heraus, der ganz heil war da drein,
Und fiel über die Schwelle, und brach so mein Schienbein.
A. Wir wollen nicht mehr von dieser Materie sprechen.
Sch. Bis sich auch mehr Materie im Schienbein findet.
A. Du, Costard ich will dich selbständigen.
Sch. Ich rieche einen *L'envoy*, eine Gans darin.
A. Bei meiner zarten Seele, ich meine dich in Freiheit setzen, deine Person willkührigen; du warst vermauert, verstopft, gefangen, gebunden.

88 kam] *Var.* kam hier.

Sch. Richtig, richtig, und nun wollt ihr meine Purganz sein und mich loslassen.

A. Ich gebe dir die Freiheit, nehme Dich aus der Gebundenheit; und zur Vergeltung lege ich dir nur dieses auf: Trage dieses Sendschreiben zu dem Landmädchen Jaquenetta. Hier ist Remuneration. Denn das höchste Denken meiner Ehre ist meine Vasallen zu bedenken. Motte, folge. (:ab:)

M. Wie d. Fortsetzung so folg ich: lebt wohl ihr *Signor* Schädel. :ab:

(10a.)Sch. Du süße Unze Mannsfleisch! Herrlicher Jude edel! | Nun will ich seine Remuneration ansehn. — Remuneration! O das ist das lateinische Wort für drei Bazen. — Drei Dreyer ist Remuneration. — Was kostet der Zwirn? — Einen Pfennig. — Nein, ich will euch eine Remuneration geben. Ha! das klingt! Remuneration, ei, es ist ein schönrer Nahme als eine französische Krone. Ich will ohne dies Wort nie wieder kaufen und verkaufen.

Biron kommt.

B. O, Schädel, mein guter Kerl, herrlich daß ich dich finde.

Sch. Ich bitte euch, Herr, wie viel rothen Band kann man wohl für eine Remuneration kaufen?

B. Was ist eine Remuneration.

Sch. Mein Seel, Herr —

B. Nun also für drei Dreier Seide.

Sch. Ich danke euer Gnaden, Gott befohlen.

B. Halt bleibe Mensch, ich muß dich jetzt gebrauchen:
Willst meine Gunst gewinnen, guter Kerl,
So thu ein Ding, um das ich dich will bitten.

Sch. Wann soll es denn geschehn, mein Herr?

B. O, diesen Nachmittag.

Sch. Nun gut, ich will es thun, so lebt denn wohl.

B. Du weißt ja nicht, was es ist.

Sch. Ich werd es wissen, Herr, wenn ich es gethan habe.

B. Ei, Schlingel, du mußt es vorher wissen.

Sch. Ich will morgen früh zu euer Gnaden kommen.

B. Diesen Nachmittag muß es geschehen. Höre, Kerl es ist nur dies:
Zur Jagd kommt die Prinzeß hier in den Park
Und eine edle Dam' ist im Gefolge,
Wenn Zungen lieblich sprechen nennen sie den Nahmen
Aussprechend *Rosaline*; nach ihr frage,
Und ihrer zarten Hand gieb dieses Blatt
Versiegelt. Nimm du Rekompens u. geh.

Sch. Rekompens! süße Rekompens! besser als Remuneration! um elf Pfennige besser. Sehr süße Rekompens! Ich will es thun, Herr, pünktlich. Rekompens, — Remuneration. — (:ab:

B. O! — Und ich wahrlich, verliebt!
Ich, der der Liebe Geissel war!
Ein wahrer Büttel jedem Sehnsuchtsseufzer,
Ein Kritiker, ja ein nacht wachender Constabel,

Despotischer Schulmeister jenes Knaben,
Kein Sterblicher war je so übermüthig! —
Der launsche Jung', stockblind, weinend, verhüllt
Der Jung-Alt, Riesen-Zwerg, der *Don Cupido*,
Regent der Liebes-Reime, Herr gekreuzter Arme,
Und unumschränkter Fürst Seufzer und Ächzens,
Obrer der Müssiggänger, Mißvergnügten,
Monarch des Unterrocks, der Hosenlatze König,
Der höchste Kaiser, große General
Verdächtger Häuser. — O mein kleines Herz
Und ich, ich soll sein Adjudant nun werden,
Und seine Farben als sein Diener tragen?
Ich lieben? Werben ich? Suchen ein Weib?
(10 b.) Ein Weib, die ähnlich einer deutschen Uhr,
Stets auszubessern; immer nicht in Gang
Und die nie recht geht, wie sie sich auch stellt,
Als wenn man stets sie stellt, damit sie recht geht
Und meineidig sein, das schlimmste noch von allem
Und von dreien lieben die schlimmste noch von allen
Ein weißlich Ding mit einer samtnen Braue,
Mit zwei Pechkugeln im Gesicht statt Augen,
Und eine, wahrlich, die die That wird thun,
Und wär' ihr Wächter und Verschnittner Argus.
Und ich! Seufzen für sie! Wachen für sie!
Beten für sie! Mag sein, es ist nur Strafe
Die für mein Lässigsein Cupido auflegt
Aus seiner mächtgen furchtbarn Macht
Gut, lieben will ich, schreiben, seufzen, werben, beten,
Mancher muß Damen lieben, mancher Grethen. (:ab:)

Das englische Original, das der Handschrift zugrunde lag, war vermutlich der Steevens'sche Text von 1793, wiederholt in der Basler Ausgabe von Thurneysen, 1799—1801, Bd. 7. Ein Exemplar dieser Ausgabe, die breiten Ränder mit handschriftlichen Bemerkungen Tiecks versehen, befindet sich im Britischen Museum, während die Königliche Bibliothek Berlin einen ausführlichen textkritischen Kommentar zu unserem Stück in Tiecks Hand besitzt, der nach der Basler Ausgabe angelegt ist. Dieser Kommentar, wahrscheinlich der erste Ansatz zu einer textkritischen Ausgabe Shakespeares, von der Tieck in einem Brief an Reimer[1]) 1814 spricht, hat auf die vor-

160 Ächzens] *davor* (Schluchzens). — 169 *Var. davor*: Und, was das schlimmste, noch meineidig sein!

[1]) Deutsche Revue, 1893, IV. 242.

liegende Übersetzung keinen unmittelbaren Bezug, da die meisten der dort gemachten Bemerkungen hier unberücksichtigt gelassen wurden.

Tiecks Arbeit nun, offenbar eine erste rohe Niederschrift, ein tastender Versuch, dem für den Übersetzer Shakespeares schwierigsten Stücke beizukommen, bildet die Grundlage für das erste Drittel der Übersetzung Baudissins. Daß der jüngere Dichter mit diesen Blättern vor sich arbeitete, zeigt besonders der Umstand, daß er in der 1. Szene des 1. Aktes in den von Tieck als Prosa wiedergegebenen Zeilen zwischen Biron und Longaville (2. 121—28) nach dem Original den Reim wieder herstellt, die Zeilen selber aber wie Tieck unabgesetzt läßt. Darüber hinaus zeigt schon ein oberflächlicher Vergleich eine Menge Anklänge und Übereinstimmungen. Die nähere Untersuchung ergibt folgendes Verhältnis: Von den 187 Verszeilen der 1. Szene hat Baudissin 21 unverändert, 25 mit nur geringen Änderungen, also rund den 4. Teil aus Tiecks Handschrift übernommen. Von den 255 Versen der 3. Szene blieben 42 unverändert, während 51 mit geringer Änderung verwendet wurden, im ganzen 37%. Und von den 93 Zeilen der 4. Szene übernahm Baudissin je 15 und 18, zusammen 35%. Da es sich fast ausnahmslos um gereimte Zweizeiler handelt, bei denen eine geringfügige Änderung in der einen Zeile eine gänzliche Umgestaltung der anderen bedingt, so nimmt sich das Verhältnis für Tieck besser aus, als es die bloßen Zahlen erscheinen lassen. Tatsächlich hat Baudissin das ihm von Tieck gebotene Material, Reimworte, Wortspiele u. dgl. in den meisten Fällen benutzt. Wo er von unserer Handschrift abweicht, ist es öfter geschehen, um einen guten deutschen Text zu schaffen, als um Tieck zu verbessern. In der ersten Szene stehen 30 Zeilen Baudissins, die dem Original enger angepaßt sind, 64 von Tieck gegenüber, während in 41 Fällen beide dem englischen Text gleich nahe oder entfernt sind. In der dritten Szene ist das Verhältnis 58 gegen 59 und 38, und in der vierten 20 gegen 26 und 14. Das Ergebnis für die Verspartien wäre demnach, daß in den abweichenden Stellen Tieck bestrebt gewesen war, sich eng an den englischen Text zu halten, während Baudissin, durch Tiecks Beispiel gewitzigt, sich die zur Nachdichtung nötige Freiheit wahrte.

Die Prosapartien Baudissins enthalten noch mehr als die gebundene Rede vom ursprünglichen Material Tiecks; statistische Angaben jedoch, die irgend einen Wert besäßen, lassen sich schwer machen. Immerhin ist dieselbe Tendenz Tiecks zum möglichst engen Anschluß

an den Wortlaut des Textes sichtbar, besonders da, wo Baudissin eine nur teilweise geglückte Stelle Tiecks durch etwas völlig neues ersetzt. Dies ist z. B. im letzten Teil der ersten Szene in dem Dialog zwischen Biron und Schädel und im Anfang der vierten Szene zwischen Motte und Armado der Fall. Tieck versucht nach Möglichkeit Shakespeares Wortspiele beizubehalten, die Baudissin, weniger gelehrt als sein Meister, durch idiomatische deutsche Wendungen und Witze ersetzt. Die Fälle, in denen er Ungenauigkeiten und Fehler Tiecks verbessert, sind hier in der Zahl der Abweichungen erheblich mehr als ein Dritteil, und zahlreicher als diejenigen, in denen Tieck dem Text näher steht. Im Rahmen des ganzen spielen die Abweichungen aber eine geringe Rolle.

Baudissins sorgsam durchdachte, höchst polierte Arbeit steht, ein fertiges Kunstwerk, unzweifelhaft höher als Tiecks unvollendete Skizze. An Tiecks Versagen ist zum großen Teil die Höhe des gesteckten Zieles schuld. Daß ihm die restlose Übertragung mißlang, mißlingen mußte, machte es Baudissin leichter, die Verdeutschung zustande zu bringen.

Die erste englische Theokritübersetzung.

Von

O. L. Jiriczek.

Obwohl den gelehrten Elisabethanern die Bedeutung Theokrits nicht unbekannt war (vgl. z. B. W. Webbe, Discourse of English Poetrie 1586, Eliz. Crit. Essays ed. Gr. Smith, I 262), hat er doch weit über die Zeit Elisabeths hinaus keine vollständige Übersetzung erfahren. Das lag gewiß weniger an der Schwierigkeit des Griechischen, denn es gab auch lateinische Übersetzungen (wie die freiere des Helius Eobanus Hessus, und wörtliche wie z. B. in dem Drucke von Stephanus 1579); der Grund ist vielmehr in dem verschrobenen Renaissancegeschmack zu suchen, der an der Bastardgattung der Eklogen im Stile des Mantuanus und seiner Nachahmer größeren Gefallen fand. Die «List of English Editions and Translations of Greek and Latin Classics printed before 1642» von H. Palmer (Bibliographical Society, L. 1911) verzeichnet S. 106 außer der Teilübersetzung von 1588 nur «A paraphrase Vpon the third of the Canticles of Theocritus, Dialogue wise [by Thomas Bradshaw]», deren wunderlicher Titel («The Shepherds Starre, Now of Late seene, and at this hower to be obserued merueilous orient in the East . . .» etc., 1591) nichts Gutes für Theokrit verheißt. So hat denn der unbekannte Verfasser der im J. 1588 erschienenen «Sixe Idillia» einen seiner Zeit vorauseilenden poetischen Sinn erwiesen, als er seinen Landsleuten wenigstens einige der quellfrischen Dichtungen Theokrits durch Übersetzung zugänglich machen wollte. Nach dem Druckorte möchte man ihn in Oxforder Kreisen vermuten. Die Deutung des «E. D.» (Rückseite des Titels) auf Sir Edward Dyer (Collier u. A.) wird von Bullen, der die Initialen auf eine Widmung bezieht, als willkürlich abgewiesen (Some Longer Elizabethan Poems, 1903, pg XIII).

Das zierliche, nur 16 Seiten zählende Bändchen, das man als den ersten Liebhaberdruck einer Tudorübersetzung antiker Poesie

bezeichnen kann, führt den Titel (Schriftarten des Originals): SIXE IDILLIA / THAT IS, / *SIXE SMALL, OR PETTY* / POEMS, OR ÆGLOGVES, CHO- / *fen out of the right famous Sicilian* / Poet THEOCRITVS, and tran- / *flated* into Engliſh verſe. / Dum defluat amnis. / PRINTED / *At Oxford, by* IOSEPH BARNES. / 1588. / Auf der Kehrseite des Titels: E. D. / *Libenter hic, & omnis exant-labitur* / *Labor, in tuæ spem gratiæ.* /[1])

Die Übersetzung umfaßt (nach der vom Verfasser selbst gebrauchten Bezifferung) die Nummern 8 (Bucoliastae), 11 (Cyclops), 16 (Gratiæ vel Hieron), 18 (Helenæ Epithalamium), 21 (Bubulcus), 31 [normal 30] (In mortuum Adonin). Jedes Idyll ist mit einem Argument eingeleitet und mit einem lateinischen Emblem abgeschlossen. Bei Nr. 11, 16, 18, 21 ist der in der damaligen Übersetzerpoesie beliebte paarweise gereimte Septenar verwendet, bei Nr. 8 der sechshebige (in einigen Wechselgesängen der fünfhebige) Reimvers; Nr. 31 ist, dem anakreontischen Versmaß des Originals angeglichen, in dreihebigen Reimpaaren übersetzt, deren jambischer stumpfer Ausgang freilich den Tonfall des Originals ins Gegenteil verkehrt. Die Übertragung ist sinngetreu und schließt sich auch dem Wortlaut möglichst an, ohne dem englischen Sprachgeist Gewalt anzutun. Ab und zu ist ein Epitheton zugefügt, ein anderes ausgelassen, oder eine kleine Umstellung des Satzbaues vorgenommen, im ganzen jedoch ohne wesentliche Abweichung vom Original; am engsten ist der Anschluß im letzten Stück, da der Kurzvers hier die Anschmiegung an den Wortlaut erleichterte. Das geringschätzige Urteil Bullens (a. a. O. pg. XIII) «it is a performance worthy of George Turberville or 'that painful furtherer of learning' Barnabe Googe» ist unverständlich. Die Sprachkultur der «Sixe Idillia» ist ausgesprochen spät-, nicht frühelisabethanisch, und steht von der Schwerfälligkeit, Trivialität oder Philistrosität der meisten älteren Übersetzer weit ab. Vielfach zeigen sie eine überraschende lyrische Leichtigkeit und Melodie, so besonders im Epithalamium, aus dem in Th. H. Wards English Poets (vol. I pg. 379) eine Partie (unter Dyers Namen) abgedruckt ist, die auch in Braithwaite's Book of Elizabethan Verse, 1908, (Nr. 396) übergegangen ist. Die Verfasserin der Einleitung zu Dyer bei Ward, Mary A. Ward, rühmt denn auch mit Recht «the fluency and sweetness of the translations» (sc. der Idillia, aus denen Ward noch eine zweite Probe aufgenommen hat). Gerade in stilistisch-

[1]) Als Zitat aus Horaz (Epod. 1, 23—24) nachgewiesen in S.L.E.P.

ästhetischer Beziehung verdient die Leistung mehr Hervorhebung in der Geschichte der Übersetzungsliteratur, als ihr zu Teil geworden ist.

Die «Sixe Idillia» sind in einem einzigen Exemplar (Bodleiana, Malone 841) erhalten; ein (bis auf Kleinigkeiten) getreuer Neudruck wurde 1883 von Rev. H. Daniel (Oxford) privat in 100 Exemplaren hergestellt, ist jedoch längst im Buchhandel unerreichbar. In Arber's «English Garner» (neue Ausgabe von Seccombe) sind die «Idillia» im Bande «Some Longer Elizabethan Poems» (1903) S. 123—146 bequemer zugänglich gemacht, leider in modernisierter Schreibung, die sich sogar auf das Titelblatt erstreckt, das den Eindruck einer Wiedergabe des Originals erwecken könnte, aber in Schreibung, Zeileneinteilung, Schriftart und Interpunktion willkürlich geändert ist. Da für den Philologen auch das orthographische Gewand des Urdruckes zur vollständigen Kenntnis eines Textes gehört, wird der Abdruck einer Probe in ursprünglicher Sprachform (nach einer Ostern 1914 von mir genommenen Abschrift aus dem Original) nicht unwillkommen sein.

Wenn zu diesem Zwecke das (pseudo-theokritische) Gedicht auf Adonis gewählt wurde, so geschah es, weil für Leser des Jahrbuches Shakespeares Adonisdichtung (1593) diesem Denkmal gemmenhafter Kleinkunst (vgl. U. v. Wilamowitz-Mœllendorf, Textgeschichte der griech. Bukoliker, 1906, S. 71, Note) auch einiges stoffvergleichende Interesse leiht; ein Anhalt dafür, das Sh. die «Idillia» (und Theokrit überhaupt) gekannt habe, liegt nicht vor; seine Quelle für die Kenntnis des auch seinen Zeitgenossen wohlbekannten Adonisstoffes (s. Anders, Sh.'s Books, S. 26) war Ovid.

Die Interpunktion und Schriftart des Originals ist beibehalten. Für die neben *I* gebrauchte lange Cursivtype (= J und I) wurde einheitlich *I* gesetzt, verschlungenes *st* ohne Schlinge wiedergegeben. Ungenauigkeiten des Neudruckes von Daniel sind nicht besonders angemerkt. Der griech. Text ist der Oxforder Ausgabe der Bucolici Graeci von U. v. Wilamowitz-Mœllendorff (1905) entnommen, nur sind an einigen Stellen (s. Noten) die alten Lesarten, die dem Übersetzer vorlagen, nach Stephanus restituiert.

THE XXXI. IDILLION.

Argument.

The conceit of this Idillion is verie delicate. Wherein it is imagined, how Venus did ſend for the Bore, who in hunting ſlew Adonis, a daintie yuth, whom ſhe loued; And how the Bore aunſwering for himſelfe, that he ſlew him againſt his wil, as beeing inamored on him,

& thinking onlie to kiſſe his naked thigh, ſhe forgaue him. The Poets drift is, to ſhew the power of loue, not onlie in men, but alſo in brute beaſts. Although in the two laſt verſes, by the burning of the Bores amorous teeth, he intimateth, that extrauagant and vnorderly paſſions, are to be reſtrained by reaſon.

ADONIS.

ΕΙΣ ΝΕΚΡΟΝ ΑΔΩΝΙΝ.

WHEN VENVS firſt did
ſee,
Adonis dead to be,
With woeful tatterd heare,
And cheekes ſo wan and ſeare,
The winged Loues ſhe bad,
The Bore ſhould straight be had.
Forthwith like birdes thay flie,
And through the wood thay hie.
The woefull beast thay finde,
And him with cordes thay binde.
One with a rope before,
Doth lead the captiue Bore.
Another on his backe,
Doth make his bow to cracke.
The beaſt went wretchedly,
For Venus horribly
Hee fearde, who thus him curst.
Of all the beaſts the wurſt,
Didſt thou this thigh ſo wounde?
Didſt thou my Loue confounde?
The beaſt thus ſpake in feare;
Venus, to thee I ſweare,
By thee, and huſband thine,
And by theſe bands of mine,
And by theſe hunters all,
Thy huſband faire and tall,
I minded not to kill,
But as an image ſtill,
I him beheld for loue,
Which made me forward ſhoue,

Αδωνιν ἡ Κυθήρη
ὡς εἶδε νεκρὸν ἤδη
στυγνὰν ἔχοντα χαίταν
ὠχράν τε τὰν παρειάν,
ἄγειν τὸν ὖν πρὸς αὐτάν
ἔταξε τὼς Ἔρωτας.
οἱ δ' εὐθέως ποτανοί
πᾶσαν δραμόντες ὕλαν
στυγνὸν τὸν ὖν ἀνεῦρον,
δῆσάν τε[1]) κἀπέδησαν.
χὠ μὲν βρόχωι καθάψας
ἕσυρεν αἰχμάλωτον,
ὁ δ' ἐξόπισθ' ἐλαύνων
ἔτυπτε τοῖσι τόξοις.
ὁ θὴρ δ' ἔβαινε δειλῶς,
φοβεῖτο γὰρ Κυθήρην·
τῶι δ' εἶπεν Αφροδίτα·
πάντων κάκιστε θηρῶν,
σὺ τόνδε μηρὸν ἔψω;
σὺ μου τὸν ἄνδρ' ἔτυψας;
ὁ θὴρ δ' ἔλεξεν ὧδε·
ὄμνυμί σοι Κυθήρη
αὐτὴν σε καὶ τὸν ἄνδρα
καὶ ταῦτά μου τὰ δεσμά
καὶ τώσδε τὼς κυναγώς·
τὸν ἄνδρα τὸν καλόν σευ
οὐκ ἤθελον πατάξαι,
ἀλλ' ὡς ἄγαλμ' ἐσεῖδον,
καὶ μὴ φέρων τὸ καῦμα

[1]) WM *δὲ καὶ πέδασαν*

His thigh, that naked was,	γυμνὸν τὸν εἶχε μηρόν
Thinking to kiſſe alas.	ἐμαινόμαν φιλᾶσαι.
And that hath hurt me thus.	† καὶ μευ κατεσίναζε. †[1])
Wherfore theſe teeth, Venus,	τούτους λαβοῦσα, Κύπρι,
Or puniſh, or cut out.	τούτους κόλαζε, τέμνε·[2])
Why beare I in my ſnowt,	τί γὰρ φέρω περισσούς[3])
Theſe needleſſe teeth about?	ἐρωτικοὺς ὀδόντας;
If this maie not ſuffiſe,	εἰ δ'ουχί σοί τάδ' ἀρκεῖ,
Cut off my chaps likewiſe.	καὶ ταῦτά μου τὰ χείλη.
	[4]) τί γὰρ φιλεῖν ἐτόλμων;
To ruth he Venus moues,	τὸν δ'ἠλέησε Κύπρις
And ſhe commands the Loues,	εἶπέν τε τοῖς Ἔρωσι
His bands for to vntie.	τὰ δεσμά οἱ 'πιλῦσαι.
After, he came not nie	ἐκ τῶδ' ἐπηκολούθει,
The wood, but at her wil,	κἀς ὕλαν οὐκ ἔβαινε,
He followde Venus still.	
And cumming to the fire,	καὶ τῶι πυρὶ προσελθών
He burnt vp his deſire.	ἔκαιε τοὺς ἔρωτας.[5])

Embleme.

Raris forma viris, ſęcula proſpice,
Impunita fuit.

FINIS.

---

[1]) Verderbter Vers. Fritzsche-Hiller, Comm. Ausgabe (3. Aufl. 1881): «Die höchst zweifelhafte Lesart müßte den Sinn haben: übe Schimpf an mir aus.» Stephanus: idque mihi nocuit; Hessus: Illi sed innocenti Miser et mihi nocebam.

[2]) WM. . . ., *τέμνε*, . . . *Κύπρι.*

[3]) WM *περισσῶς*

[4]) Dieser Vers fehlt in den oben genannten Ausgaben von 1545 u. 1579.

[5]) Bei Stephanus erklärt als «amatorios dentes»; Hessus: «suum nocentem amorem»; W-M emendiert *ὀδύντας*.

Shakespeare und Ovid.

Von

Dr. **Leo Rick.**

«Wie die Seele des Euphorbus in Pythagoras gelebt haben soll, so lebt die sanfte Seele des geistreichen Ovid im honigfließenden, süßzüngigen Shakespeare; das bezeugen seine Venus und Adonis, seine Lucretia und seine zuckersüßen Sonette, die unter seinen vertrauten Freunden im Umlauf sind», so schreibt schon zu Shakespeares Lebzeiten, 1598, Francis Meres in seiner «Palladis Tamia». Gar zu ernst bräuchen wir diesen im preziösen Stil des Euphuismus gehaltenen Vergleich freilich nicht zu nehmen: die Renaissance gefällt sich in solchen Parallelen, in denen sich schließlich der Stolz auf die eigene Zeit ausspricht. Richard Carew nennt um 1596 den Shakespeare einen anderen *Catull,* John Davies widmet 1620 seine »Geißel der Narrheit» dem Andenken «unseres englischen *Terenz* Herrn William Shakespeare», Meres selbst vergleicht ihn seiner heiteren und ernsten Dramen wegen mit *Plautus* und *Seneca,* und auf dem Grabdenkmal in der Kirche zu Stratford ist er gar «ein *Maro* an Kunst». Als zweiten Ovid preist Carew den *Daniel* wohl wegen des nach Art der Heroiden gedichteten Briefes der «Octavia an Antonius», Davies den *Chapman,* den Verfasser des Gedichtes «Ovid's Banquet of Sense», das Ovids Geist atmet und eine Szene aus seinem Leben schildern will; William Alexander erklärt in einem Geleitgedicht zu Draytons «Englischen Heroiden«, 1597, daß Ovids Seele in *Drayton* fortlebe.

Dem Renaissancekritiker Meres kommt es vor allem darauf an zu zeigen, daß Shakespeare in seinen Gedichten den antiken Dichter mit Glück nachgeahmt habe, für uns hingegen handelt es sich mehr um die Frage nach der Belesenheit, der Bildung des großen Engländers, und so suchen wir auch in seinen Dramen nach Spuren des

römischen Erzählers und Sängers der Liebe. Wir möchten wissen, ob ihm dieser soviel bedeutet hat, wie unserem *Goethe,* der im 1. und 10. Buch von «Wahrheit und Dichtung» schildert, wie die «Verwandlungen» auf seine kindliche Phantasie den stärksten Eindruck machten und wie er sie später Herder gegenüber leidenschaftlich in Schutz nahm; der in seinem Bericht über die letzte Nacht in Rom erzählt, wie ihm Ovids schönes Gedicht aus den Tristien (I 3) Wort für Wort im Gedächtnis heraufstieg, aber eben seiner Vortrefflichkeit halber ihn an eigener dichterischer Hervorbringung hinderte. Wir möchten feststellen, ob Shakespeare den lateinischen Text oder die Übersetzungen der Metamorphosen von Golding, der Heroiden von Turberville, der Tristien von Churchyard, der Amores von Marlowe, der Ars von einem Ungenannten benutzte; wir wünschen zu erfahren, was er Ovid stofflich, was er ihm stilistisch verdankt und wie dessen Einfluß in den verschiedenen Abschnitten seines Lebens sich geltend macht. Auf diese und andere Fragen können wir nicht immer eine bestimmte Antwort erwarten. Nicht jede einzelne mythologische Anspielung etwa, die aus Ovid stammen kann, muß deshalb auch schon von ihm entlehnt sein. Aber es ist im höchsten Maße wahrscheinlich, daß die Metamorphosen, das mythologische Handbuch für die Maler und Dichter der Renaissance, auch Shakespeare in die Kenntnis der alten Götter- und Heldensagen eingeführt haben, daß er sie auf der Schule samt den Erläuterungen des Lehrers kennen lernte, daß er sie im späteren Leben in Urtext und Übertragung immer wieder las und daß ihm auch Ovids Liebesdichtungen wohlvertraut waren. Auf die Menge der Parallelstellen kommt es dabei nicht an. Bei Goethe, der Ovid als den «Liebling» seiner Jugendjahre bezeichnet, läßt sich nur eine unvergleichlich geringere Anzahl von Anlehnungen an ovidische Stoffe und Formen feststellen, als bei Shakespeare, von dem wir ein solches Selbstzeugnis über seine Jugendlektüre nicht besitzen. Im folgenden soll zunächst einmal alles, was der große Dramatiker mit einiger Wahrscheinlichkeit aus Ovid entnommen haben mag, erschöpfend zusammengestellt werden.

Für seine ersten Trauerspiele greift der junge Dichter krasse Effekte und derbe Züge aus seinem Ovid heraus. Eine der schauerlichsten unter den zahlreichen nervenerregenden Geschichten der «Verwandlungen», die Erzählung von Philomelens Schändung durch Tereus, den Gemahl ihrer Schwester Procne, und von der grausen Rache, die diese an dem Verbrecher nimmt, liefert ihm einen erheblichen Teil der Motive des *Titus Andronicus.* Die Quelle

spielt dabei im Stück selbst eine Rolle: die entehrte und verstümmelte Lavinia schlägt Ovids «Metamorphosis» auf und weist auf «die tragische Geschichte von Philomele» hin, um anzuzeigen, was ihr geschehen. Zu II 3, 232 «So pale did shine the Moone on Piramus, When he by night lay bath'd in Maiden blood» bemerken Charlotte Porter und Helen A. Clarke in ihrer First Folio Edition, New York 1909, S. 136: «By *Maiden blood* perhaps first blood is meant». Natürlich ist Thisbes Blut gemeint: Pyramus liegt da, nachdem sich Thisbe auf seiner Leiche getötet hat; ihr Blut überströmt ihn und so ist er «gebadet in Mädchenblut». Ovid legt mehrmals Nachdruck darauf, daß das Blut der Liebenden sich vermischt, so Met. 4, 118 u. 163. Die Erzählung von Pyramus und Thisbe liegt Shakespeare auch in der folgenden Szene (II 4) noch im Sinn; er entnimmt ihr den gesuchten und geschmacklosen Vergleich des strömenden Blutes mit dem Wasser, das aus einem geborstenen Leitungsrohre quillt (Met. 4, 121) und den vom verstopften Ofen (Met. 4, 64). Das Zitat «Terras Astraea reliquit» (IV 3), aus Ovids wohlbekannter Schilderung der vier Weltalter stammend, ist immerhin nicht ein bloßer aufgesetzter Flicklappen, wie die meisten Zitate bei Shakespeares Vorgängern, sondern klingt die ganze Szene hindurch immer wieder an: überall will Titus die entschwundene Göttin der Gerechtigkeit suchen lassen. Im 1. Teil von *Heinrich VI.* wird Astraea abermals genannt (I 6). Caesars Verwandlung in einen Stern (I 1) stammt aus dem letzten Buch der Metamorphosen, wo Ovid nach Mitteln sucht, um sein «carmen perpetuum» vom Anbeginn der Welt bis in die Gegenwart reichen zu lassen; man beachte «thy Soule» und Met. 15, 840. 846 «animam». Im 2. Teil (IV 1) heißt es: «The Jades, that dragge the Tragicke melancholy night». Von Drachen, wie R. K. Root, Classical Mythology in Shakespeare, New York 1903, S. 92 sagt, ist hier nicht die Rede, sondern von geflügelten Mähren. Hier ist anscheinend der Übergang von Ovids Auffassung («noctis equi» Am. I 13, 40) zu Shakespeares späterer Vorstellung von Drachen, die den Wagen der Nacht ziehen, zu beobachten. Der Speer des Achill, der ebensowohl heilt, als verwundet (V 1) wird bei Ovid an wenigstens 6 Stellen erwähnt. Im 3. Teil zeigt der junge Dramatiker abermals durch ein lateinisches Zitat, daß er seinen Ovid so gut kennt, wie jeder Akademiker: Edmund Rutland, von Clifford erschlagen, stirbt mit dem Ausruf: «Di faciant laudis summa sit ista tuae!» (Her. 2, 66). Das ist schlechtes und rechtes Schauspielerpathos.

Die ersten Lustspiele weisen neben deutlichen Schulerinnerungen erhebliche Anleihen bei Ovids Liebesdichtungen auf. «Lasset mich die Canzonetta überspähen», sagt der Schulmeister Holofernes in «*Liebes-Leid und -Lust*» (IV 2) «hier ist nur das Silbenmaß observiert; allein, was da heißet die Elegantia, die Leichtigkeit zusampt dem güldenen Schlußfall des Gedichts — caret. Ovidius Naso, der war der Mann! — Und warumb auch Naso? Warumb sonst, als weil er auswitterte der Phantasei ihre balsamischen Duftblüten, der Erfindungskraft ihre Absprünge?» Der Name Naso, mit dem Ovid sich selber meistens nennt, ist natürlich ursprünglich ein Spitzname. Scherze über ihn hat Shakespeare gewiß von seinem eigenen Schulmeister gehört, als er auf den Bänken der Stratforder Grammatikschule saß. Und auch die hübsche allegorische Wendung, die er dem Namen gibt, ist schon früher zu finden, nur mit einer ganz dem Geiste jener Zeit entsprechenden moralischen Beziehung statt der poetischen. In einer mittelalterlichen Einleitung zu den Heroiden (bei Sedlmayer, Wiener Studien VI, 1884, S. 143) heißt es, Ovid habe seinen Beinamen «quia, sicut per nasum fetida ab odoriferis discernimus, ita vitia a virtutibus disgregavit.» «Odoriferous» sagt Shakespeare: Schulwitze erben sich oft mit erstaunlicher Zähigkeit fort. In der *Komödie der Irrungen* erinnert Lucianas Rede (III 2) stark an eine Kanzonette Ovids (Am. III 14). Vgl. besonders 5 «Non peccat quaecunque potest peccasse negare | Solaque famosam culpa professa facit . . .» 14 «Te probam, quamvis non eris, esse putem». 15 «Quae facis haec facito, tantum fecisse negato». Ferner Ars 2, 447 — 67. Das Gleichnis von der Ulme und dem Weinstock (II 2), sicher literarisch, mag aus Met. 10, 100 stammen. In den *Beiden Veronesern* läßt ebenso wie im vorhin genannten Drama der belehrende Ton der nachstehenden Parallelen die Verwandtschaft mit Ovids scherzhaft pedantischen Liebesregeln augenfällig hervortreten:

III 1 Win her with gifts, if she respect not words.
Am. I 8, 62 Crede mihi, res est ingeniosa dare.

ebenda: Though ne'er so black, say they have angels' faces.
Ars 2, 657 Fusca vocetur | Nigrior Illyrica cui pice sanguis erit.

ebenda: Item, she is not to be kissed fasting in respect of her breath.
Ars 3, 277 Cui gravis oris odor, nunquam ieiuna loquatur.

III 2 Write till your inke be dry and with your teares
Moist it againe.

Her. 3, 3; 9,4 und sonst oft; doch auch bei Chaucer.

Zu IV 4 Madam, 'twas Ariadne passioning
For Theseus' perjury and unjust flight — ist Her. 10 zu vergleichen; die Worte

«Femina perjuri fraude sepulta viri» genügen wohl zur Erklärung des Ausdrucks «Theseus' perjury», die auch an Fasti 3, 473 perjure et perfide Theseu! und Am. I 7,15 perjuri Thesei anklingen.

Auch einige frühe Tragödien zeigen den gleichen starken Einfluß der ovidischen Liebespoesie. In *Romeo und Julie* erinnern Benvolios Lehren («doctrine» nennt er sie, wie Ovid Rem. 489 die seinigen «praecepta») an die Ratschläge der Remedia Amoris.

I 1 Be rul'd by me, forget to thinke of her . . . By giving liberty unto thine eyes, | Examine other beauties . . I 2 one fire burns out anothers burning . . . Compare her face with some that I shall show. Dazu besonders Rem. 444 Alterius vires subtrahit alter amor . . . 452 novus est inveniendus amor . . 709 Vos quoque formosis vestras conferte puellas: Incipiet dominae quemque pudere suae.

II 2, At lovers' perjuries, they say, Iove laughs, ist schon längst als Übersetzung von Ars 1, 633, Juppiter ex alto perjuria ridet amantum, erkannt worden.

Zu *Richard III.* (IV 4), When didst thou sleepe, when such a deed was done? mag Am. III 9, 35 verglichen werden: Cum rapiunt mala fata bonos (ignoscite fasso!) Sollicitor nullos esse putare deos. — *Richard II.* hat zwei Vergleiche, die sich in den Liebesdichtungen Ovids finden: II 1 young hot colts, being rein'd do rage the more: Ars 3, 555 Sed neque vector equum, qui nuper sensit habenas | Comparibus frenis artificemque reget; auch Am. III 3, 13, Rem. 514, Her. 4, 22. — II 4 The pale-faced Moone looks bloody on the Earth: Am. I 8, 12 Purpureus Lunae sanguine vultus erat. Zu der ganzen Stelle wird eine Parallele aus Daniels «Civil Wars» angeführt, dort kommt der blutrote Mond nicht vor.

Inzwischen hat sich die Anziehungskraft, die Ovids Stoffwelt auf Shakespeare ausübt am sinnfälligsten geoffenbart in den beiden Versnovellen *Venus und Adonis* und *Die Schändung der Lucretia*, die im Urteil der Zeitgenossen den Verfasser als ausgesprochenen Schüler des klassischen Erzählers zeigen. Im Laufe des 16. Jahrhunderts ist in zahlreichen Bearbeitungen des Adonis-Stoffes durch Franzosen, wie Mellin de Saint Gelays und Ronsard und Italiener, wie Dolce, Parabosco und Tarcagnota, Ovids Erzählung immer mehr durch Züge aus anderen Sagen der «Verwandlungen» wie der von Narcissus, von Salmacis und vom kalydonischen Eber, sowie aus Bions Adonisklage und einem Theokrit zugeschriebenen Idyll erweitert worden. Auch die Engländer Spenser, Greene, Marlowe und Constable behandeln den Stoff kürzer oder ausführlicher. Keiner von allen Vorgängern Shakespares hat ein so aus einem Guß hervorgegangenes Werk zustande gebracht, wie das seinige. In allen früheren Bearbeitungen sind die oben genannten Elemente viel unverbundener nebeneinander gestellt, mit viel ängstlicherer Treue nachgeahmt oder

wörtlich übernommen. Shakespeare fügt auch noch andere ovidische Züge hinzu; seine Schilderung der wiehernden Stute V. 259 — 324 ist eine Ausführung zu Ars 1, 280 «Femina cornipedi semper adhinnit equo», wobei der ganze vorhergehende und nachfolgende Gedankengang Ovids seinen Einfluß ausgeübt hat; V. 529, wo die Sonne «the world's comforter» genannt wird, erinnert an Met. 1, 521 «opiferque per orbem dicor» aus der bekannten Sage von Apoll und Daphne stammend. In der *Lucretia* sind Anklänge an die Fasti Ovids nachgewiesen worden; der Vergleich mit dem gefühllosen, wogenumbrandeten Fels V. 589) mag aus Met. 11, 330 entnommen sein.

In den Dramen dieser Zeit macht sich immer noch der Einfluß des lateinischen Ovidtextes, vor allem der Metamorphosen stark geltend. Für den Namen Titania im *Sommernachtstraum* ist keine andere Quelle bisher aufgefunden worden; Golding löst in seiner Übersetzung diesen Namen durch «Titan's daughter» oder ähnlich auf. Eigentlich ist er ja gar kein Name, sondern ein Beiname, der als Patronymikon Diana, Latona, Circe und Pyrrha gegeben wird. Wie sich mit ihm Vorstellungen vom Silberbogen, vom Zauberbecher, von Mondlicht und Zauberei zwangslos verknüpfen, hat Baynes schön ausgeführt. Im *König Johann* begegnen wir einer unverkennbaren Erinnerung an das jedem Tertianer wohlbekannte «rudis indigestaque moles» zu Beginn des Gedichtes von den «verwandelten Formen»:

. . . . you are born
To set a form upon that indigest
Which he hath left so shapelesse and so rude. (V 7).

Golding sagt allerdings in der Epistel «That shapelesse, rude and pestred heape which Chaos he dooth call» (V. 347). Aber die kühne Bildung «indigest» verrät ihren Ursprung deutlich genug. Das Stück hat mit Richard II. zwei ovidische Vergleiche gemeinsam: «Deaf, as the sea» (Rich. II., I 1); «The sea enraged is not half so deaf» (Joh. II. 1): «Surdior aequoribus» (Met. 13. 804); «Surdior ille freto» (Her. 8. 9) — «The searching eye of Heaven» (Rich, II. III 2); «the beauteous eye of Heaven» (Joh. IV. 2): «mundi oculus» (Met. 4, 228). Übrigens ist im König Johann keine einzige Anspielung an mythologische Stoffe, die bei Ovid vorkommen, nachzuweisen, in Richard II. nur eine einzige, während im Sommernachtstraum und noch mehr im *Kaufmann von Venedig* die Anzahl derartiger Anspielungen den Höhepunkt erreicht (Root S. 121); wie man sieht, ist es unzulässig, aus dem Gebrauch oder Nichtgebrauch ovidischer Mythologie allzu weitgehende Folgerungen zu ziehen.

Es läßt sich vielleicht doch sagen, daß nun eine Periode beginnt, wo Shakespeare, dessen Schulzeit weiter und weiter hinter ihm liegt, die antiken Stoffe mit größerer Freiheit, unbekümmert um schulmäßige Genauigkeit, verwendet und daß die travestierende Behandlung häufiger wird. Im Kaufmann von Venedig verwechselt er Dido mit Ariadne und gibt ihr obendrein ein volkstümliches, unklassisches Symbol: «The Willow worne of forlorne Paramours» (Spenser, Faerie Queen I 1, 9):

In solcher Nacht
Stand Dido, eine Weid' in ihrer Hand
Am wilden Strand und winkte ihrem Liebsten
Zur Rückkehr nach Karthago. (V 1)

Das ist Ovids Ariadne (Her. 10), die am Strande von Naxos in mondheller Nacht dem falschen Theseus mit einem Tuche nachwinkt. Auch bei Chaucer konnte Shakespeare sie finden, wie denn die ganze Aufzählung von Troilus und Thisbe, von Dido und Medea an die romantische Auffassung von Ovids Heroinnen der Liebe erinnert. Er verwechselt noch Althæas wirklichen und Hecubas geträumten Feuerbrand, sowie die vielköpfige Hydra mit dem hundertäugigen in Schlaf gezauberten Argus, beides im 2. Teil von *Heinrich IV.* (II 2; IV 2), im *Heinrich V.* die Flügelschuhe des Perseus mit den Fittichen des Pegasus (III 7; in meinem lateinischen Lexikon von Georges, 1837, lese ich s. v. Perseus: Sitzend auf dem geflügelten Rosse Pegasus; als Quelle ist Ovid angegeben. Also Shakespeare ist mehr als entlastet!) Oft liegen mythologische Anspielungen zu Grunde, auch ohne daß ein bestimmter Name genannt wird: «Suspicion, all our lives, shall be stuck full of eyes» (1 Heinr. IV., V 2) — das Bild des Argus schwebt vor; oder: «Never came Reformation in a flood | With such a heady currance, scowring faults» — die eben vorher genannte Hydra führt auf eine andere Arbeit des Herkules, die Reinigung der Ställe des Augias (Heinr. V., I 1). Als Beispiele travestierender Behandlung sind zu nennen vor allem das unsterbliche Spiel von Pyramus und Thisbe im Sommernachtstraum, sodann die von übermütig lustiger Anwendung mythologischer Züge wimmelnden Stücke *Die bezähmte Widerspenstige*, *Die lustigen Weiber von Windsor* und *Viel Lärmen um Nichts*. Im erstgenannten Stück wird Ovid als Vertreter heiteren Lebensgenusses mit Namen genannt:

Laßt uns nicht Stoiker, nicht Stöcke werden.
Nicht so vertieft in Aristoteles,
Daß wir Ovid als sündlich ganz verschwören (1, 1, 31).

Lucentio nennt die bekannteste seiner leichtfertigen Dichtungen mit Namen: «I read that I professe the Art to love» (IV 2). Einmal wird hier noch ein lateinisches Zitat verwendet, aber in einem ganz anders scherzhaften Sinne, als die ernstgemeinten lateinischen Zitate in den Jugenddramen: Lucentio, überhaupt ein guter Ovidkenner, gebraucht die Verse: «Hic ibat Simois haec est Sigeia tellus etc.» (Her. 1,33) nur als Vorwand für seine Liebeserklärung, auf ihren Sinn kommt es weiter nicht an. (III 1). Eine augenscheinlich sehr bekannte Anapher Ovids in der Anrede der Salmacis an den schönen Hermaphroditus (Met. 4, 320) gelangt zu höchst komischer Wirkung, da Katharina sie an den alten Vincentio richtet:

> Happy the parents of so fair a child,
> Happier the man whom favourable stars
> Allot thee for his lovely bedfellow (IV 5).

In den *Lustigen Weibern* nennt Pistol in einem seiner ewigen Hahnrei-Witze den Namen eines der Hunde Aktæons aus Goldings Übersetzung: «Or goe thou like Sir Acteon, he, with Ringwood at thy heels» (II 1). Mit Ringwood gibt Golding Ovids Hylactor wieder. Der Name kommt auch noch in der Ballade «Mad Tom of Bedlam» in Percy's Reliques, sowie in Ben Jonsons Maskenspiel «The Satyrs» vor und so ist nicht mit Sicherheit auszumachen, ob Shakespeare ihn Golding verdankt. Ovids Hundeliste, einer seiner zahlreichen volltönenden Namenkataloge, hat überhaupt vielfach Anklang gefunden: die Übersetzer bemühen sich die Namen volkstümlich wiederzugeben und Golding liefert dabei eins seiner Glanzstücke. Die Aufzählung von Hundenamen in der Einleitung zu Der Widerspenstigen Zähmung dürfte in letzter Linie auch auf Ovids Einfluß zurückzuführen sein, ebenso die Unterhaltung zwischen Hippolyta und Theseus über die Hunde spartanischer und kretischer Rasse (IV 1: Met. 3, 208). In *Viel Lärmen um Nichts* macht Shakespeare einmal ein oft abgeleiertes Zitat aus den Tristien (IV 6) einigermaßen lächerlich: «In time the savage bull doth beare the yoake» (I 1): nachher macht sich Claudio noch darüber lustig: «I thinke he thinks upon the savage bull» (V 4). Schon Turberville schreibt:

> Was never bull so fell with wrinckle-fronted face,
> But Time would make him yeeld to yoke and toyle the ground apace.
> (Chalmers II S. 616).

Watson, Greene, Kyd und andere bringen den Gedanken in engster Anlehnung an Ovid, der noch eine Reihe weiterer Beispiele für die Wirkung der Zeit anführt und auch Ars 1, 471 ff. wiederholt. An

einer anderen Stelle desselben Lustspiels mag vielleicht auch eine scherzhafte Parodie eines bekannten Zitats vorliegen: «My visor is Philemon's roofe, within the house is *Love*» sagt der maskierte Don Pedro zu Hero (II 1). Die Verbesserung Theobalds zu *Jove* (nach Q) scheint durch die offensichtliche Anspielung auf die Sage von Philemon und Baucis gefordert zu werden, gibt aber anderseits doch keinen befriedigenden Sinn. Heath (zitiert in Furness' New Var. Ed.) hat ganz recht, wenn er bemerkt: «This speech is quite foreign to the conversation which immediately precedes between Pedro and Hero». Der Gegensatz zwischen «lute» und «case» vorher fordert allerdings den zwischen der Maske und dem was dahinter steckt, heraus; aber was soll es heißen, wenn Don Pedro sich mit Jupiter vergleicht, der sich zu dem ländlichen Paare herabließ? Diese Prahlerei würde einerseits schlecht zu der heiteren Maskerade passen, anderseits sogar mit der Absicht des Fürsten im Widerspruch stehen: er wirbt ja nicht für sich selbst, sondern für Claudio, er ist also gar nicht «Jupiter». «Love» hingegen ist allerdings das, was hinter der Maske steckt; Don Pedro ist der Liebesbote für Claudio. Sollten die Worte nicht ebenso wie die obengenannten ein bekanntes Zitat enthalten (sie bilden einen Septenar!), wo dann Pedro statt des erwarteten und zu erwartenden «Jove» überraschend «Love» einsetzt?

Wie es euch gefällt und *Ende gut, alles gut* bringen noch die eine oder andere humorvolle Anspielung, wie wenn Ovids Verbannung den Stoff für Probsteins Wortwitze abgibt: «I am here with thee and thy goats as the most capricious (caper der Geißbock!) poet, honest Ovid, was among the Goths» (III 3) oder vielleicht, wenn der Narr zur Gräfin von Roussillon sagt: «I am out a friends, Madam, and I hope to have friends, Madam, and I hope to have friends for my wife's sake» (I 3), was an Ovids ironisch gemeinten Rat erinnert: «Et cole quos dederit (multos dabit!) uxor amicos» (Am. III 4, 45). Aber im ganzen haben doch um diese Zeit die ernsten Stoffe Ovids wieder mehr Eindruck auf Shakespeare gemacht. «Wie es euch gefällt» erinnert an mehreren Stellen an die Rede des Pythagoras im letzten Buch der Metamorphosen, wo Ovid den philosophischen Faden des ersten Buches wieder aufnimmt. Rosalinde nennt seinen Namen: «I was never so berim'd since Pythagoras time that I was an Irish rat, which I can hardly remember» (III 2). Das ist allerdings noch parodistisch. Der Herzog spielt seinerseits mit dem Gedanken der Metempsychose: «I thinke he be transform'd into a beast» (II 7). Der melancholische Jacques wendet sich gegen den Mord unschuldiger,

fühlender Tiere (II 1). Das goldene Zeitalter wird mehrmals erwähnt (I 1 «in the golden World», ein Ausdruck, den Golding, Buch 15, mehrmals gebraucht; wohl auch II 1 «old custome»; zu III 2, 252 vgl. Met. 15,97 «fetibus arboreis») und in Verbindung gebracht mit dem Mitleid für die dem Tode geweihten Tiere, wie es Met. 15, 99—110 geschieht. Die hübsche Schilderung der vier Lebensalter des Menschen, Met. 15, 199—236, könnte immerhin ein, freilich um ein gewaltiges übertroffenes, Vorbild für Jacques tiefsinnige Rede über die sieben Alter und Akte der menschlichen Komödie abgegeben haben (II 7). In den *Sonetten*, deren Entstehungszeit wir im einzelnen nicht genau kennen, liegen ebenfalls Anklänge an Met. 15 vor, so wenn es S. 59 heißt, daß nichts neu, alles schon einmal gewesen und gedacht ist oder S. 123:

> **No! Time thou shalt not boast that I doe change,**
> **Thy pyramids built up with newer might**
> **To me are nothing novel, nothing strange,**
> **They are but dressings of a former sight.**

So auch in den Sonetten 60, 63 und 64, wo der zerstörende und aufbauende Einfluß der Zeit an dem wechselnden Vor- und Zurücktreten des Meeresstrandes und am Heranwachsen und Altern des Menschen veranschaulicht wird. Vgl. besonders S. 64:

> **I have seen the hungry Ocean gain**
> **Advantage on the Kingdom of the shore**
> **And the firm soil win of the watry main**
> **Increasing store with losse and losse with store —**

mit Met. 15, 262: Ich sah selber als Meer, was fester und trockener Boden
Vormals war; ich sah aus Wogen gewordene Länder.

Gerade die nicht eben im strengsten Sinn glaubhafte Versicherung beider Dichter, daß sie diese Erscheinungen selbst gesehen, läßt, wie Sidney Lee mit Recht hervorhebt, auf literarische Abhängigkeit schließen. Die Sonette 19. 55. 126 führen den Gedanken der bekannten Schlußverse der Metamorphosen aus, daß des Dichters Nachruhm über die alles verschlingende Zeit triumphiert; S. 19 «devouring time» ist eine Übersetzung des ovidischen «tempus edax» (Met. 15, 234), während S. 55 schon ganz angeführt werden müßte, um die bis ins Einzelne gehende Übereinstimmung aufzuzeigen. Ovids «dunkle Philosophie» hat auf Golding großen Eindruck gemacht, der sich in seiner gereimten «Vorrede» weitläufig darüber ausläßt; schon Gavin Douglas bringt die Schlußverse der «Verwandlungen» als «Conclusioun of this Buik of Eneados» (worauf der Herausgeber Small nicht aufmerksam macht); Caxton setzt zu Met. 10, 519 aus Eigenem hinzu: «Hyt is wel trouth,

that alle thynges renewe them self and chaunge with the tyme that alle thynge chaungeth» und die Sonettendichter bewegen sich gern in ähnlichen Gedankengängen, wobei sie gleich Shakespeare auch Ovids oftmalige Versicherung übernehmen, daß der Dichter nicht nur sich selbst, sondern auch die von ihm Besungenen unsterblich macht (Am. I 10 u. 15).

Für die großen Tragödien der Folgezeit, vom *Hamlet* bis zum *König Lear* stellt Root fest, daß die Welt der Götter und Helden Ovids, die noch in *Wie es euch gefällt* und *Was ihr wollt* anmutig heiter, von romantischem Schimmer verklärt, hineinleuchtete, fast gänzlich aus dem Gesichtskreise verschwindet. Stilistisch macht sich aber der Einfluß der rhetorischen Künste Ovids noch hie und da bemerkbar: die Schilderung des Sturms, *Othello* II 1, entlehnt Züge von dem glänzenden Gemälde in der Erzählung von Ceyx und Alcyone, (Met. 11); die Drohung *Lears*:

> Ich will mir nehmen solche Rach' an euch,
> Daß alle Welt — will solche Dinge tun —
> Was, weiß ich selbst noch nicht; doch solln sie werden
> Das Graun der Welt (II 279.) —

erinnert an die Hyperbel in der Erzählung von Tereus und Philomele: «Magnum quodcunque paravi: Quid sit, adhuc dubito» oder auch an den Schluß des Briefes der Medea (Her. 12), und seine Worte: «I do not . . tell tales of thee to high-judging Jove» (ebda.) lassen einen daran denken, daß in den Metamorphosen der Rabe dem Apollo, die Krähe der Pallas gegenüber die Zuträgerin spielen, und daß Phoebus, «the tell-tale Sun», den Göttern die Heimlichkeiten des Mars und der Venus verrät.

Shakespeares letzte Dramen lassen wieder auf eine erneute Beschäftigung mit dem geistreichen, wenn auch zuweilen etwas verzogenen Liebling der Musen schließen. Wie in dem schwer datierbaren Stücke *Troilus und Cressida* die Charaktere des weisen Ulysses und des tölpelhaften Ajax übertreibend aus ihrem Gegensatz bei dem im 13. Buch der Metamorphosen geschilderten Redekampf um die Waffen des Achill herausentwickelt sind, so ist der pfiffige Autolycus des *Wintermärchens* ein Namens- und Geistesverwandter von dem listigen Sprossen des diebischen Merkur, «sinnreich zu jeglichem Schelmstück», der im 8. und 11. Buch jenes Werkes auftritt. Der Charakter der Dido Ovids hat nach Th. Zielinski (Philologus 64, 1905, S. 17) den der Cleopatra entscheidend beeinflußt; zur Erklärung des nicht eben leichtverständlichen Schlusses der 3. Szene des 1. Aktes zieht er die Stelle heran:

Forsitan et gravidam Didon, scelerate, relinquas
Parsque tui lateat corpore clausa meo (Her. 7, 33).

Root hebt für *Antonius und Cleopatra* ein erneutes Anschwellen mythologischer Anspielungen in der Art Ovids hervor. Man könnte noch hinzufügen: I, 1 «There's beggery in the love that can be reckon'd», «Pauperis est numerare» (Met. 13, 824) und etwa: I 3 Charmion: «In each thing give him way, crosse him in nothing!» Cleopatra: «Thou teachest like a foole: the way to lose him»! : Am. II 19, 6 «faciat vote rara repulsa locum», oder Ars 3, 580—98 «En ego confiteor: non nisi laesus amo». Im *Wintermärchen* (IV 4) ist noch der Einfluß eines der beliebten Namenkataloge Ovids zu spüren: es sind die Blumen, die Proserpina pflückte, als Pluto sie entführte, von denen Ovid Met. 5, 389 eine kürzere, Fasti 4, 437 eine lange Liste aufzählt. Imogen im *Cymbelin* scheint vor dem Einschlafen Ovid gelesen zu haben:

Sie las eben
Vom Tereus noch; das Blatt ist eingelegt,
Wo Philomele sich ergab (II 2).

Es könnte auch Petties «Petite Palace of Pleasure» gemeint sein, wo die Geschichte an zweiter Stelle steht. Die Schilderung der Abreise Leonatos (I 3) klingt in manchen Punkten an den Abschied des Ceyx von seiner Alcyone (Met. 11) an; in derselben Erzählung steht die schon beim Othello erwähnte wirkungsvolle Ausmalung des Seesturms, die für die erste Szene im «*Sturm*» Stoff geliefert haben mag. Für die schwarze Kunst ist Ovid ein guter Gewährsmann: I 2 Ariel: «Thou call'dst me up at midnight to fetch dew» : Met. 7, 268 «Addit et exceptas luna pernocte pruinas»; ferner V 1 «a Witch and one so strong, that could controle the Moone» : Met. 7, 207 «Te quoque, Luna, traho» und Am. I 8, 12; vor allem die bekannte Entlehnung aus Goldings Übersetzung:

Ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves! (V 1)

und: Ye Ayres and windes : ye Elves of Hilles, of Brookes, of Woods alone,
Of standing Lakes, and of the Night approche ye everychone.
(Golding 7, 265 — Met. 7, 197.)

Hier sei gleich die Frage angeschlossen, was Shakespeare sonst noch *Golding* verdankt. Es wird am besten sein, die beobachteten Parallelen aufzuführen. Die meisten stammen von Anders, Collins und Root.

Tit. 2,3 wird der Mohr als «*swart* Cimmerian» bezeichnet.

Met. 11, 592 Est prope Cimmerios longe spelunca recessu —

G. 11, 587 Among the *darke* Cimmerians is a hollow mountaine found.

In der Antike sind die Cimmerier, die im Lande der Nacht wohnen, nicht selbst «schwarz».

3 Henr. VI, III 2 I can . . . change shapes with Proteus . . .
Met. 2,9 Proteaque ambiguum
G. 2,13 Unstable Proteus chaunging aye his figure and his hue
From shape to shape . . .

Venus 619 On his bow-back he hath a battle set
Of bristly pikes, that ever threat his foes;
His eyes like glow-worms shine when he doth fret.
Met. 8,284 Sanguine et igne micant oculi, riget ardua cervix,
Et saetae similes rigidis hastilibus horrent:
Stantque velut vallum, velut alta hastilia saetae.
G. 8,376 His eies did glister blud and fire: right dredfull was to see
His brawned necke, right dredfull was his haire which grew as thicke
With pricking points as one of them could well by other sticke.
And like a front of armed Pikes set close in battell ray,
The sturdie bristles on his back stoode staring up alway.

Pass. Pilgr. 6 When Cytherea (all in Love forlorne)
A longing tariance for Adonis made
Met. 4,351 (Salmacis) iam se male continet amans
G. 4,430 Scarce could she tariance make.
Das ganze Gedicht ist eine zweifellose Nachahmung der Geschichte von Salmacis.

Rom III 2 wird Phaethon ein «waggoner» genannt; G. übersetzt Met. 2,312 «aurigam» durch «Wagoner» (394.) Vgl. noch ebendort «fiery-footed steeds' mit G. 2,160 «fierifooming Steedes».

Mids. II 1 The seasons alter, hoary-headed frosts
Fall in the fresh Cap of the crimson rose,
And on old Hiems' thin and icy crown
An odorous chaplet of sweet summer buds
Is, as in mockery, set.
Met. 2,30 Et glacialis Hiems canos hirsuta capillos.
G. 2,36 And lastly, quaking for the colde, stood Winter all forlorne,
With rugged heade as white as Dove, and garments all to torne,
Forladen with the Isycles that dangled up and downe
Uppon his gray and hoarie bearde and snowie frozen crowne.

Merch. I, 1 «Colchos' strand»; ebenso G. 7,218, wo Met 7,157 nichts Entsprechendes im lateinischen Text steht.

Merch. V 1 the enchanted herbs | That did renew old Aeson
Met. 7,98 cantatas herbas: G. 7,142 Enchaunted herbes
G. 7,381 a lively youthfull spright did in his heart renew, wo im lateinischen Text nichts Entsprechendes.

Ado V 4 Bull Jove, Sir, had an amiable low
Met. 2,851 Mugit;
G. 2,1062 putting on the shape of bull . . . Goes lowing gently up and downe.

As III 2 I found him under a tree like a dropped acorn. It may well be called Iove's tree, when it drops such fruit.
Met. 1 106 Et quae deciderant patula Jovis arbore, glandes.
G. 1,121 And by the acornes dropt on ground from Joves brode tree in feelde.

Wie man sieht, ist keine dieser Parallelstellen so beweisend, wie die aus dem «Sturm». Am auffälligsten ist noch die Übereinstimmung in der Schilderung des wilden Ebers, aber sie erklärt sich recht wohl aus dem lateinischen Text. Es läßt sich nur sagen, daß hinlängliche Beweise sowohl die Benutzung des Urtextes als auch der Goldingschen Übersetzung durch Shakespeare dartun und daß es den Anschein hat, als habe er im gereifteren Alter, wo die Schulerinnerungen nicht mehr so lebendig waren, mit Vorliebe zur Übertragung gegriffen. Weitere Untersuchungen über die Frage versprechen keine Ausbeute mehr; die Herausgeberinnen der amerikanischen First Folio Edition führen zwar Golding noch zu zahlreichen mythologischen Anspielungen auf, aber eine irgendwie auffallende Anlehnung ist nirgendwo bemerkbar. Sachlich kommt auch nichts darauf an: Shakespeare wird es ähnlich gemacht haben, wie unsere eigenen Klassiker, die sich durchaus nicht scheuten, den Urtext antiker Dichter durch eine gute Übersetzung sich erläutern und näherbringen zu lassen. Ob er auch die anderen Ovid-Übersetzungen gekannt hat, die der Heroiden durch *Turberville,* von 1567 bis 1605 fünfmal aufgelegt, die der Tristien I—III durch *Churchyard* 1572 in 1., 1578 in 2. Auflage erschienen, die der Amores durch *Marlowe* und endlich der Ars und der Remedia durch *unbekannte Verfasser*, um 1600 zum Teil ohne oder mit falscher Angabe von Druckort und Jahr vermutlich in Holland gedruckt? In keiner dieser Übersetzungen habe ich erwähnenswerte Spuren einer Benutzung durch Shakespeare feststellen können, obwohl ich für das gesamte oben vorgelegte Material die entsprechenden Vergleichungen angestellt und auch in vielen Fällen, wo mythologische Stoffe, ohne daß eine wörtliche Herübernahme vorliegt, zuletzt auf Ovid zurückgehen, diese Übertragungen verglichen habe.

Aber gibt es nicht noch andere Kanäle, durch die Shakespeare *mittelbar* seine Ovidkenntnis zugeflossen sein könnte? Schon *Chaucer* konnte ihm vielerlei vermitteln. Die Gebote etwa, die in dem von Chaucer übersetzten Rosenroman der Liebesgott aus Ovids «Handbuch der Liebe» herausgreift, gehören seitdem zum unveräußerlichen Bestand aller Liebesdichtung: der Liebende muß mehr Schmerzen erdulden als Tropfen im Weltmeere sind; er wache vor der Türe der Geliebten (vgl. Twelfth Night I 4, 16); er sei freigebig gegen ihre Dienerschaft; bleich sei seine Gesichtsfarbe, sauber sein Äußeres, gefällig seine Kleidung; bevor er mit der Dame seines Herzens spricht, sende er ihr einen Brief und feuchte ihn mit seinen Tränen (Two Gentl. III 2, 72 und Chaucer Troil. 2, 1023 «Beblotte it with thy teres

eek a lyte!)»; nicht durch Kräuter kann die Liebe geheilt werden; vielmehr hat Cupido, der mit goldenem, spitzigen Pfeil die Liebe wachruft, auch einen bleiernen, stumpfen, mit dem er sie heilt. Für Stellen, wie

> Ich schwör' es dir bei Amors stärkstem Bogen,
> Bei seinem besten, goldgespitzten Pfeil!
> (Sommernachtstraum I 1, 173)

läßt sich eine bestimmte Quelle (etwa Met. 1,469) gar nicht angeben. Wenn in «Liebes-Leid und -Lust» das Feldgeschrei lautet: «Sankt Amor!», wenn «Dan Cupid» zuletzt den Sieg davonträgt, so waltet hier noch ganz die Stimmung, aus der heraus Chaucer von «Seynt Venus» spricht und junge Liebespaare zu Cytherea beten läßt. Von Ovids Heroinnen kennt Shakespare jene, die Chaucer zu Märtyrinnen der Liebe macht, indem er ihnen andere, zum Teil aus anderen Werken Ovids stammende, beigesellt: Medea, Philomele und Thisbe aus den «Verwandlungen», Lucretia aus den «Fasten», Cleopatra. Briseis, Phaedra, Oenone, Hermione, Canace, Laodamia, Cydippe, Sappho hingegen scheinen ihm unbekannt zu sein, freilich auch die von Chaucer behandelten Phyllis, Hypsipyle und Hypermnestra. Die Art, wie im «Kaufmann von Venedig» (V, 1, 1) Lorenzo und Jessica sich an berühmte Liebespaare erinnern, an Troilus, Thisbe, Dido, Medea, ist im Geiste der «Legende von den guten Frauen» gedacht, und nicht weit davon abliegend ist Antonius' Vision:

> Wo Seelen ruhn auf Blumen, wandeln wir,
> Daß Geister staunen unserm freud'gen Gang:
> Dido und ihr Äneas stehn verlassen,
> Und alles schwärmt uns nach. (Ant. IV 14, 52).

Die Metamorphosen hat *Gower* fast ganz in seine Confessio Amantis hineinzuschachteln verstanden. Es ist also klar, daß Shakespeare hier die klassische Mythologie im wesentlichen kennen lernen konnte. Aber Gower, wie die gesamte Vorrenaissance, beachtet Ovids Stilkunst nicht; da werden die «Fabeln» des römischen Dichters schlecht und recht inhaltlich mitgeteilt, aber von seiner fein berechnenden Erzählungskunst ist nichts übrig geblieben. Das wird in der Renaissance langsam anders, zunächst durch Übertragungen einzelner Erzählungen, wie den «Narcissus»von 1560 oder Peends «Ergötzliche Fabel von Salmacis und Hermaphroditus» von 1565, die beide nach mittelalterlicher Art noch mit einem moralischen Mäntelchen behangen sind; dann durch volkstümliche Nacherzählungen, wie Hubbards «Tragische und klägliche Historie von den beiden treuen Gatten: Ceyx, König

von Trachin, und seinem Weibe Alcyone», oder Gascoignes «Klage der Philomena»; ferner durch balladenmäßige Behandlungen, wie das für 1562 bezeugte «Buch von Perymus und Thesbie», die 1569 eingetragene «Ballade von dem elenden Wesen des Königs Medas», oder das 1584 gedruckte «Neue Sonett von Pyramus und Thisbe»; sodann durch Prosanovellen, wie die fünf aus den Metamorphosen stammenden im «Kleinen Palast des Vergnügens» von G. Pettie und durch üppige Versnovellen, wie Lodges «Verwandlung der Scylla», die unmittelbar zu «Venus und Adonis» überleitet; endlich durch die zahlreichen Begrüßungsszenen, Festspiele und Masken, die Stoffe und Motive von Ovid entlehnen. Es ist gewiß nicht zufällig, daß die soeben aufgezählten Sagen alle mit besonderer Vorliebe und Häufigkeit auch bei Skakespeare Erwähnung finden, der sich durch sie vielleicht anregen ließ, den Urtext aufzuschlagen. Gewisse Stoffe liegen sozusagen in der Luft. Und nicht nur Stoffe, sondern sogar stilistische Einzelzüge.

Dafür nur ein Beispiel. Ovids *Narcissus*, von Liebe zu seinem eigenen Spiegelbild ergriffen, ruft verzweiflungsvoll aus: «Inopem me copia fecit!» (Met. 3, 466). Dieses Wortspiel kehrt bei den verschiedensten Dichtern wieder. Golding übersetzt: «My plentie makes me poore» (3, 587). Spenser übernimmt die Antithese genau in Goldings Fassung: «Lyke Narcissus vain | Whose eyes him starv'd : So plenty makes me poor» (Amoretti 35). Marlowe sagt: «The poor rich man that starves himselfe» (Hero and Leander 1, 243); Chapman: «Glutted, not satisfied, in plenty poore» (Poems ed Swinburne, S. 183); Sidney: «Burnt in myself» («Uror amore mei» Met. 3, 464) «I wail for want and yet am choked with store» (Arcadia ed. Feuillerat S. 253); schon Petrarca brachte das Wortspiel über den «vano amator, che la sua propria Bellezza desiando fu distrutto, Povero sol per troppo averne copia» (Triumph. Cup. II a 145.) Shakespeare spielt in «Venus und Adonis» mehrmals mit dem Gegensatz «famish-plentie» (20), «surfet-drouth» (544), «plentie-dearth» (545); deutlicher jedoch tritt das Bild des durch seine Augen zugrunde gehenden Narcissus in den Sonetten hervor:

> But thou contracted to thine owne bright eyes
> Feedst thy light's flame with self substantiall fewell,
> Making a famine, where aboundance lies
> Thyself thy foe, to thy sweet selfe so cruell. (So. 1)

Vgl. außer der oben genannten Antithese noch: «Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus» (Met. 3, 420); «Perque oculos perit ipse suos» (Met. 3, 440) und damit

So. 25: Pittiful thrivors, in their gazing spent.
Ferner Lucr. 95 . . . . too much wonder of his eye,
Which having all, all could not satisfie;
But poorly rich so wanteth in his store
That cloy'd with much, he pineth still for more.

In der mit So. 1 beginnenden Sonettenreihe spielt Shakespeare noch öfter mit dem im Einleitungsgedicht angeschlagenen Thema: 3 «self-love . . . . thine Image dies with thee»; 4 «having traffike with thy selfe alone | Thou of thy selfe thy sweet selfe dost deceave»; 9 «thou consum'st thy selfe»; vgl. noch 10, 6., 15, 12. Narciss wird nämlich in der Renaissance immer mehr ein stehender Typus der Selbstliebe, der «Philautia», so in der Übersetzung von 1560, so in John Claphams lateinischem Gedicht «Narcissus, sive Amoris juvenilis et precipue Philautiae Brevis atque Moralis Descriptio», 1591, so noch in Ben Jonsons «Cynthia's Revels or the Fountain of Self-Love». Ovid kann sich auch weiterhin in der Beschreibung des Seelenzustandes seines Helden in spitzen Antithesen nicht genug tun (so Met. 3, 425. 26. 30. 31. 33. 36. 40. 58—60. 68); es ist weniger eine einzelne dieser Redefiguren, als vielmehr der Tenor der ganzen Erzählung, der die Dichter der Renaissance nun zu neuen Wortspielen veranlaßt. Turberville sagt mit Bezug auf Narcissus: «There himself the boy forsook» (Chalmers II S. 625), Shakespeare: «Narcissus so himself himself forsook» (Venus 161, ähnlich 159. 763). Auch Shakespeares Wortspiele mit «thyself» in den Sonetten (4, 9. 10; 10, 5. 12; 13, 7; 14, 12; 26, 13) werden wir nun wohl hierher zählen müssen. Zu Ovids Erzählung stimmt noch der oftmalige Hinweis auf des Freundes helle Augen («constant stars» 14, 10: «sidus» Met. 3, 420) und die Bemerkung «thou art belov'd of many»: Met. 3, 353 «Multi illum iuvenes, multae cupiere puellae.» So. 62 nennt er seinen Freund sein anderes Selbst (V. 13), nachdem er vorher gesagt hat «Me thinkes no face so gratious is as mine» (V. 5.)

Dies eine Beispiel zeigt, wie sehr die «Bibel der Poeten», wie ein Druck von Antoine Vérard 1493 die Metamorphosen nennt, nach Stoff und Form literarisches Gemeingut der Renaissance geworden ist und wie leicht es verlorene Liebesmühe sein wird nachzuweisen, ob ihr Einfluß auf Shakespeare unmittelbar oder mittelbar gewesen ist. Ein Dichter, der so alle Mittel raffinierten Redeschmucks in verschwenderischer Fülle und mit spielender Leichtigkeit um sich ausstreut, wie Ovid, hat sicher auch da noch nachgewirkt, wo wir seine Wirkung höchstens ahnen, nicht mehr beweisen können:

Three times they breath'd and three times did they drink
Upon agreement, of swift Severn's flood,
Who then, affrighted with their bloody lookes
Ran fearfully among the trembling reeds
And hid his crisped head in the hollow banke,
Blood-stained with these valiant combatants. (1 Heinr. IV, I 3).

. . . . vultus Achelous agrestes
Et lacerum cornu mediis caput abdidit antris. (Met. 9, 96)

. . . . . sic Calydonius amnis
Coepit inornatos redimitus harundine crines (Met. 9, 2).

Es ist keine augenfällige Entlehnung aus Ovid, aber es ist sein Stil, seine Art! Oder es scheint dem Sänger der Liebeselegien, daß die «trübseligen Täfelchen», die eine Weigerung seiner Herrin enthalten, durch die blutrote Mennigfarbe des Wachses schon ihren unseligen Inhalt andeuten (Am. I 12), und der Dichter der Tristien sendet seine Klagelieder ungeschmückt auf die Reise nach Rom: kein purpurfarbenes Pergament umhüllt sie, die Papyrusfasern sind nicht beschnitten, dem ungeordneten Haare Trauernder gleich, der Titel ist nicht in Rot und Schwarz schön ausgeführt; alles deutet an: es ist das Werk eines Verbannten und trüb ist sein Inhalt (Trist. I 1). Und nun Northumberland:

Ja, dieses Mannes Stirne, wie ein Titelblatt
Verkündet eines trag'schen Buches Art! (2 Heinr. IV, I 1, 1).

Es ist dasselbe Motiv nur umgekehrt! Doch hier hört jede philologische Exaktheit auf und man kann ebensowohl bestreiten als behaupten. Leichter ist es bei geringeren Dichtern fremden Einfluß nachzuweisen. *Lyly* hat Ovid weidlich ausgenutzt, die Zahl auf der Hand liegender Entlehnungen in seinen Festspielen ist sehr groß, in seinem «Euphues» hat er fast die ganze Ars und die Remedia einzuschachteln verstanden, wie Feuillerat zeigte, und, was auch diesem noch entging, der Brief der Lucilla an Euphues (ed. Bond I S. 220 ff) ist zum größten Teil eine überdies nicht eben geschickt eingeschobene Übersetzung des Briefes der Helena an Paris (Her. 16). In *Marlowes* «Hero und Leander» sind viel mehr wörtliche Anklänge an die verschiedensten Werke Ovids nachzuweisen, als in «Venus und Adonis» und in «Lucretia». *Ben Jonsons* «Epicoene» weist zahlreiche Anleihen bei Ovids Liebesdichtungen auf. So bringt das Talent es über gelungene Nachahmung nicht hinaus, während der Genius die erhaltenen Anregungen selbständig weiterbildet und zuletzt überall er selbst bleibt.

Aber er weist kleineren Geistern seinerseits die Richtung, wie Shakespeare jenen Marston, Barkstead, Gresham, die die anzüglichsten Stoffe aus den Metamorphosen in langweilige Epyllien umwandeln, jenen Shirley und Heywood, die zuletzt die ganzen «Verwandlungen» auf die Bühne bringen, wie letzterer in seinen «Vier Zeitaltern» es tut. Da beweist Ben Jonson mehr Geschmack, wenn er Ovids letzte «Verwandlung», die Caesars in einen Stern, auf Shakespeare selbst überträgt:

> But stay, I see thee in the hemisphere
> Advanc'd, and made a constellation there!
> Shine forth, thou Starre of Poets!

Ein elisabethinisches Dialektgedicht.

Von

O. L. Jiriczek.

Der höfisch-aristokratische Charakter der Renaissancepoesie war der Verwendung von Dialekten nicht günstig; nur im realistischen Drama machte man ab und zu von leichter Dialektfärbung Gebrauch. Umso beachtenswerter ist das nachstehende Gedicht Thomas Howells (1568), das einen frischen Hauch jenes längst verschwundenen bäuerlichen «merry old England» atmet, das Shakespeare noch mitlebte und im Wintermärchen verewigt hat.

Über den Verfasser ist nur bekannt, was sich aus seinen Werken und deren Widmungen entnehmen läßt, s. Grosart im u. g. Neudruck, W. Raleigh in der Einleitung zum Neudruck der Devises (Oxford, Clarendon Press 1906) und A. H. Bullen im DNB. Darnach war er in Dunster in Somerset geboren, genoß eine höhere Erziehung und diente als Gentleman in adeligen Häusern. Er veröffentlichte drei Gedichtsammlungen: 1. The Arbor of Amitie, L. 1568; 2. Newe Sonets and pretie Pamphlets, lic. 1567-8; 3. H. His Deuiſes, L. 1581. Von allen dreien ist nur je ein Exemplar bekannt; 1: Bodleiana, 8° H. 44, Art. Seld. (ein Sammelband in Sedezformat, darin an zweiter Stelle); 2: unvollständig, undatiert, Capell Collection des Trinity College, Cambridge; 3: Bodl. Malone 342 (Neudruck von Raleigh, s. o.).

Einen Neudruck von Howells Gedichten lieferte A. B. Grosart 1879 — «privately printed for the subscribers only — 50 copies only» — in Bd. VIII (VII)[1]) seiner «Occasional Issues of unique or very rare Books», deren einzelne Bände nur in 30, 40, höchstens 50 numerierten Exemplaren hergestellt wurden. Eine Zugänglichmachung des Dialektgedichtes nach Rotographien des Originals (Ostern 1914) wird daher nicht als überflüssig empfunden werden.

[1]) Der erste Serientitel trägt die Bandzahl «VIII», der zweite «VII».

Das Gedicht steht auf Bl. 36^{r} (Mitte) — Bl. 37^{r} (Mitte) in Howells erster Sammlung, die den Titel führt (Schriftarten des Originals): The Arbor of A- / *mitie, wherin is com-* / prifed pleaſant Poëms and / *pretie Poeſies, ſet foorth by* / *Thomas Howell* / *Gentleman.* / Anno. 1568. / *Imprinted at Lon-* / don by Henry Denham, / *dwelling in Pater noster* / *Rowe, at the ſigne* / *of the Starre.* Im Buche selbst ist als Seitenüberschrift der Titel verwendet: *Pleſaunt Poëms* (verso) *and pretie Poeſies* (recto).

Wie das Gedicht nicht für bäuerliche, sondern für höfische Kreise geschrieben ist, greift auch der Dialekt nicht tiefer als in die sprachliche Oberfläche ein. Diese trägt einige lautliche Merkmale des Südenglischen; eine Wendung (s. zu v. 36) wird von Gill (1619) geradezu als charakteristisch für die «Australes» (= südengl.) angeführt. Nach der Heimat des Dichters könnte man an Somerset denken, mit dem er auch später in Verbindung blieb (in den «Newe Sonets» richtet er nach Bullen einige Gedichte an einen John Keeper aus Somerset und bringt einige Poesien von ihm in seiner Sammlung), doch ist bei der weiten Verbreitung der von ihm gebrauchten lautlichen Charakteristika eine nähere Bestimmung innerhalb des Südenglischen kaum mehr möglich.

Die Anspielung auf einen ländlichen Tanz «Downton's round» (v. 22) gibt keinen eindeutigen Fingerzeig, da Bartholomew's Survey Gazetteer of the British Isles (1904) vier Orte dieses Namens nachweist: 1. ein Städtchen und Kirchspiel in Wiltshire, s. von Salisbury; 2. ein Kirchspiel in Herefordshire, sw. von Ludlow, mit Downton Castle; 3. ein Dorf in Hampshire, sw. von Lymington; 4. ein Dorf in Shropshire, nö. von Ludlow, und in der Nähe Downton Hall (bei Radnor). In Verbindung mit der Widmung des Bandes «To the ryght Noble and moſt vertuous Lady, the Lady Anne Talbot» läßt sich jedoch vielleicht ein bestimmterer Schluß ziehen. Nach Grosart war diese Dame Lady Anne Herbert, eine Tochter Williams, ersten Earls von Pembroke, und heiratete 1562 Francis Lord Talbot, einen Sohn George Talbots, sechsten Earls von Shrewsbury; bald darauf stand Howell in ihren Diensten. Darf man aus dem Titel der Earls of Shrewsbury (Hauptstadt von Shropshire) auf Besitzungen in der Grafschaft schließen, so könnte das vierte Downton gemeint sein, das der Patronin des Dichters und der Gedichtsammlung als Schwiegertochter des Earls wohl bekannt sein mußte, wie überhaupt die Anspielungen auf Namen (v. 19f.) den Eindruck machen, auf Kenntnis eines bestimmten Hörerkreises berechnet zu sein.

Grosart, von Howells «capital dialect-poem» sprechend, bemerkt: «it takes its place as an equal one beside Humphrey Gifford's kindred one in the Posie of Gilloflowers» (1580). Der Ausdruck ist irreführend: in Grosarts Neudruck der «Complete Poems and Translations of H. Gifford» (Occ. Issues V, 1875, 40 Copies only) ist kein ähnliches Gedicht vorhanden. Nur in dem erzählenden Gedicht «A mery Ieſt» Bl. 62 f. (Neudruckseite 131 ff.) — einer Bearbeitung des auch von Hans Sachs behandelten Schwankes vom Scholaren aus Paris und der dummen Bäuerin, die ihrem verstorbenen Mann Kleider ins Paradies nachschickt — wird in den Reden der Bäuerin Dialektfärbung angewendet. «Cham zure my vurſt goodman is dere» (= there) und «Hayee cought man?» (nach Grosarts Note man = him) sind jedoch die längsten Proben: sonst kommen nur ein paar «chould», «cham» und «ich» vor. Viel umfänglicher und interessanter sind zwei dialektische Stellen in Goldings Ovidübersetzung, eine kürzere im 2. Buche (1565) und eine 29 Verse lange im 11. (1567) s. den Neudruck von Rouse 1904 und L. Rick, Ovids Metam. in der engl. Renaissance (Diss. Münster 1915) S. 50, wo beide Stellen abgedruckt sind.

Der folg. Gedichtabdruck ist vollkommen getreu, auch in der Interpunktion; nur wo der Sinn durch sie leicht verdunkelt werden könnte, sind einige nach moderner Gewöhnung störende Kommata eckig eingeklammert. Die black-letter des Originals ist in Antiqua umgesetzt, wobei die doppeldeutigen Majuskeln für I-J und V-U als I und V wiedergegeben sind (vgl. cursiv *Iacke*, und zu «Vor» v. 43 die eindeutige Minuskel «vor» v. 17 u. ö); die ausschließlich verwendeten verschlungenen Typen für «ee» (mit und ohne Accent) und «oo» sind durch gewöhnliche Doppellettern ausgedrückt. Unter dem Strich sind einige dialektische und seltenere Wörter erklärt, und in eckigen Klammern die kleinen Versehen von Grosarts Neudruck verzeichnet, um dem Leser, der ihn zu vergleichen in der Lage ist, bei Differenzen Zweifel zu ersparen.

Iacke ſhowes his qualities and great good will to Ione.

MIne owne zwéet Ione, let me not mone,
no more I thée require:
But as I craue, ſo let me haue[,]
the thing I doe deſire.
And ich ſhall ſtill, euen at thy will,
be readie at thy hande:

5 [*G Komma* 1 *fehlt*].

To fling to ſpring and runne at ring,
whilſt ich am able ſtande.
With cap and knee[,] ich will ſerue thée,
what ſhould ich more declare:
Thy minde to pleaſe, and bodie eaſe,
is onely all my care.
Though icham not[,] zo zéemlie chwot,
as bene the Courtnoles gay:
Yet chaue a flaile, that will not faile,
to thraſhe both night and day.
And vor manhood, cham zure cham good,
vor all our Towne can zay:
How ſtout ich ſtood, with Robart Whood,
when Baldoone Voke vetcht may.
And eke ich pas[,] both more and las,
in dauncing Dountoones rounde:
To trip to ſkip and handle a whip,
cham zure my péers not vound.
To cloute a ſhooe, ich ma tell you,
veowe cunnigare there bée:
And eke to theatch, whare can ye veatch[,]
another like to mée.
In huſbandry[,] icham truely[,]
ycounted to excell:
Yée and ich can, if néede be than,
waight at the table well.
For once ich went[,] vp into Kent,
with the headman of our Towne:
Where ich did waite[,] at euerye baite,

---

9 [*G* ſerve] 10 [*G*? *für*:] 11 [*G* body] 13 though I am not so seemly, I wot, 14 courtnoll (*nicht* = courtnoble, *wie* G. *erklärt*) = court + noll, nole *etc.* (OE hnoll), *head*, *blockhead*, *person*: contemptuous or familiar name for a courtier NED (*erster Beleg unsere Stelle, sonst auch bei Greene, Peele, Day etc.)* 15 chaue = I have 17 I am sure I am good 20 [*G* Volke] *cf.* 1548 Hall: to fetche May or grene bows (NED, May 3) 22 [*G* Downtoones] round, «a dance in which the performers move in a ring» (Skeat, Gloss. of Tudor and Stuart Words.) 24 I am sure my peer is not found 25 ma = may 26 [*G* veowl] veowe = few; cunnigare (*nicht im* NED *verzeichnet*) = «cunninger» 27 veatch = fetch 35 [*G* euery] baite = slight repast for travellers upon a journey, a halt for refreshment in the course of a journey (NED).

chee vore tha cham no clowne.
Why for my manner, ich beare the banner[,]
before my Lorde of May:
No Countrie man[,] there is that can[,]
teach me tho I doe zay.
And further more, thou knoweſt gay ſtore
of good will fall to mée:
Vor vather zed, when he is dead,
that all mine owne ſhall bée.
Both Calfe and Cowe, and our great Zowe,
that viftene Pigges did varro:
Euen at one tyme ſhall then be mine,
and eke our newe whéelbarro.
Beſide all this, ich ſhall not mis
of red ones to haue ſtore:
That zawe no zunne, nor yet the moone,
of yeres cham zewer a ſcore.
And all my Ione, ſhalt thou alone,
at thy commaundment haue:
If thou wilt let[,] me friſcoles vet[,]
in place where ich doe craue.

---

36 [*G* the] *Vgl.* Gill, Logonomia pg. 32, 27 *(meiner Ausgabe)*: Australes «chi vōr yi» pro «I warrant you»; tha = thee 38 May-lord, a young man chosen to preside over the festivities of May-day; 1599 Nash: may-lord or captaine of the morris daunce (NED) 44 = For father said 45 varro = farrow 50 red ones = gold coins (NED) 52 a sc. of years, I am sure 55 [*G Komma* 1 *fehlt*] vet = fet (= fetch); to fetch a frisco, friscol (a caper, a brisk movement in dancing) = to perform capers; 1530 Palsgrave: I fetche a gambolde or a fryske in dauncyng (NED, fetch 9).

Dodds «Beauties of Shakespeare» als Quelle für Goethe und Herder.

Von

Albert Leitzmann.

Im elften Buch von Dichtung und Wahrheit bespricht Goethe sein Verhältnis zu Shakespeare und geht dabei auch auf die historische Entwicklung seiner Kenntnis des englischen Dichters ausführlich ein. Er sagt dort (Werke 28, 72): «Gegenwärtig will ich nur die Art, wie ich mit ihm bekannt geworden, näher anzeigen. Es geschah ziemlich früh, in Leipzig, durch Dodds Beauties of Shakespeare. Was man auch gegen solche Sammlungen sagen kann, welche die Autoren zerstückelt mitteilen, sie bringen doch manche gute Wirkung hervor. Sind wir doch nicht immer so gefaßt und so geistreich, daß wir ein ganzes Werk nach seinem Wert in uns aufzunehmen vermöchten. Streichen wir nicht in einem Buche Stellen an, die sich unmittelbar auf uns beziehen? Junge Leute besonders, denen es an durchgreifender Bildung fehlt, werden von glänzenden Stellen gar löblich aufgeregt, und so erinnere ich mich noch als einer der schönsten Epochen meines Lebens derjenigen, welche gedachtes Werk bei mir bezeichnete. Jene herrlichen Eigenschaften, die großen Sprüche, die treffenden Schilderungen, die humoristischen Züge, alles traf mich einzeln und gewaltig.» Weiter geht er auf eine Würdigung der Wieland'schen Übersetzung und auf ihre Wirkungen über und erwähnt dann nochmals (S. 74), wie «in unserer Straßburger Societät» Shakespeares Werke «übersetzt und im Original, stückweise und im ganzen, stellen- und auszugsweise» gewaltig gewirkt haben und unter den jugendfrohen Genossen des Salzmann'schen Kreises, die sich zu shakespearefesten Männern ausgebildet hatten, ein wahrer Wetteifer entstanden sei, seinen Geistreichtum durch originalen Mutwillen nachzubilden. Daß neben die Blumenlese aus den Werken des

Briten auch bald das unverkürzte Original trat, zeigt deutlich auch eine Stelle aus der Rede zum Shakespeares-Tag von 1771 (ebenda 37, 130): «Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf zeitlebens ihm eigen und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stund ich wie ein Blindgeborener, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt.». Die Briefe, die Goethe als Leipziger Student an seine Schwester Cornelia nachhause geschrieben hat, geben uns, was im einzelnen bisher nach einer älteren flüchtigen Notiz von mir (Ztschr. f. deutsche Philologie 28, 416) nur von Morris (Der junge Goethe 6, 21) bemerkt und noch nicht genügend hervorgehoben worden ist, die Möglichkeit, jenen Bericht über die gewaltige Wirkung der Doddschen Blumenlese nicht nur bis ins einzelne hinein als historisch richtig zu erweisen, sondern auch die Zeit genau zu bestimmen, in welcher der junge Goethe sich mit Dodds Buche beschäftigt hat. Jene Briefe enthalten nicht nur mehrere Zitate aus Shakespeare in der Originalsprache, wobei man sich im allgemeinen der Bemerkung erinnere, die Goethe in einem schematischen Entwurf zum siebenten Buche von Dichtung und Wahrheit macht (Werke 26, 387): «Beauties of Shakespeare. Große Wirkung auf mich. Auswendiglernen und Vortragen der Monologe», sondern diese Zitate sind sämtlich aus Dodds Sammlung entnommen und erscheinen zeitlich nacheinander in der gleichen Reihenfolge, die sie bei Dodd aufweisen. Ich lege das Beweismaterial für diese Tatsache im folgenden vor.

Das Studium von Dodds Beauties hat um Ostern 1766 eingesetzt, und zwar hat der Dichter das Buch von Anfang an der Reihe nach durchzulesen begonnen. Die drei Zitate, die der Brief vom 30. März enthält, finden sich bei Dodd gleich auf den ersten Seiten und gehören den beiden ersten von ihm ausgezogenen Dramen an (die Angaben bei Morris sind fehlerhaft): gleich zu Eingang des Briefes (Goethes Briefe 1, 47; Der junge Goethe 1, 127) «As you like it» 2, 7, 22—27, etwas später (Briefe 1, 48; Der junge Goethe 1, 128) «As you like it» 2, 1, 16. 17, kurz darauf noch (Briefe ebenda; Der junge Goethe 1, 129) «All's well that ends well» 1, 1, 76. 77. Der zweite Absatz des Abschnitts vom 11. Mai enthält eine poetische Naturschilderung (Briefe 1, 50; Der junge Goethe 1, 130), deren Elemente sich aus dem Schlußliede von «Love's Labour's lost», dem vierten der bei Dodd ausgezogenen Lustspiele, rekrutieren: «the staring owl» 5, 2, 927. 936; «the pyed daisies» und «the blue violets» 904; «the larks, the rooks and daws» 914. 915; «the cuckow» 908. 910. 911. 917. 919. 920. In dem unmittelbar folgenden Gedicht (Briefe 1, 52;

Der junge Goethe 1, 131) stammt «a peevish boy» aus «As you like it» 3, 5, 110 (Dodd erläutert in einer Anmerkung «peevish» durch «silly»). Das sechste Stück in Dodds Sammlung ist der «Merchant of Venice». Bis Goethe jenen langen Osterbrief, voll von Shakespeareschen Reminiszenzen, am 31. Mai abschloß, der aus verschiedenen zeitlichen Absätzen besteht, war er mit der Lektüre bis dahin vorgedrungen; gegen den Schluß des Briefes (Briefe 1, 55; Der junge Goethe 1, 134) zitiert er ein witziges Gleichnis aus «Merchant of Venice» 1, 1, 53. Das nächste Zitat begegnet im Herbst 1766 in dem Briefe, der am 27. September begonnen wurde, speziell in dem mittleren, vom 12. Oktober datierten Abschnitt (Briefe 1, 74; Der junge Goethe 1, 148). Es entstammt wiederum «As you like it» und folgt fast unmittelbar auf das oben nachgewiesene erste: 2, 7, 30; bisher ist es unbeachtet geblieben. Als viertletztes Stück figuriert bei Dodd «Romeo and Juliet»: die erste daraus ausgezogene Stelle (1, 1, 196—200) zitiert Goethe in seinem Briefe vom 11. Mai 1767 (Briefe 1, 89; Der junge Goethe 1, 159). Die Zitate erstrecken sich also über mehr als ein Jahr alles in allem. Auch die Bemerkung in einem späteren Briefe an Behrisch vom 13. Oktober 1767 (Briefe 1, 105; Der junge Goethe 1, 172): «Ich ... jammerte ein Dutzend Allegorien im Geschmack vom Shakespeare, wenn er reimt» wird erst recht verständlich, wenn man beobachtet hat, wie viele gerade solcher Stellen in Dodds Sammlung enthalten sind.

Aber Goethe ist nicht der einzige, der beim Studium Shakespeares sich an die Dodd'sche Blumenlese gehalten hat, ehe er zu den Originalen griff. Auch für Herder, was bisher unbemerkt geblieben ist, gilt das gleiche. Im ersten Teil der «Alten Volkslieder», welche 1773 vollendet und der Druckerei übergeben, aber nach dem Abdruck des ersten Bogens zurückgezogen wurden, enthält das ganze zweite Buch «Lieder aus Shakespeare» (Sämtliche Werke 25, 33); einzelne für die Sammlung bestimmte Nummern waren damals vor dem Druck ausgeschieden worden (ebenda S. 112); ein paar Zitate brachte dann noch die gedruckte Sammlung von 1778 im Schlußwort nach (ebenda S. 308. 310). Was Herder hier bietet, ist mehr, als bei Dodd zu finden war, der z. B. die Hexenszenen des «Macbeth» und die «grausende Nachtszene» im Zelte Richards III. vor der Schlacht bei Bosworth unberücksichtigt gelassen hatte. Aber gleich die erste Hälfte der Sammlung, die Shakespeares Unübersetzbarkeit widerlegen soll (S. 34—42), bringt nur Doddsche Stücke: keine einzige der Herderschen Proben zeigt ein von Dodd abweichendes Ausmaß, und

die bei Dodd aus verschiedenen, im Original nicht zusammenhängenden Stücken bestehende Haideszene aus «König Lear» bringt Herder (S. 39) mit genau den gleichen Lücken und Auslassungen. Unter den ausgeschiedenen Nummern (S. 112) tragen zwei die Doddschen Überschriften «Female friendship» und «Fairy Jealousy» (vgl. unten) und verraten allein dadurch schon einwandfrei ihre Herkunft aus der Blumenlese (auch die Überschrift «Funeral Dirge» S. 56 stammt dorther). Einen weiteren Beweis bildet der Umstand, daß Herder das den vierten Akt von «Measure for Measure» eröffnende Lied (S. 204) in zwei Strophen gibt, genau wie Dodd: die Texte bieten nur eine Strophe, während die zweite sich ihr in Fletchers «The Bloody Brother» angeschlossen findet (vgl. die Shakespeareausgaben von Delius 1, 119 und Dyce 1, 518). Auch für Herder also war Dodds Werk die erste Pforte zum Tempel des britischen Dichters und das Werk lag neben den Originalen, zu denen auch ihn bald unbezwingliches Verlangen trieb, auf seinem Tisch, als er die Volkslieder schuf. Dodds Namen hat er, soviel ich sehe, nirgends genannt.

Ich benutze die Gelegenheit, um über den Verfasser der «Beauties of Shakespeare» und sein Werk, das ziemlich selten und nicht seiner nun klarer erkannten Bedeutung entsprechend bisher gewürdigt worden ist, noch einige Worte zu sagen.

Dodds Leben, das an Seltsamkeit und Abenteuerlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt, fand bald nach seinem Tode einen geschickten Darsteller in dem jungen Georg Forster, der, gemeinsam mit seinem Vater, Cook auf seiner zweiten Weltreise als Naturforscher begleitet hatte und später durch die «Ansichten vom Niederrhein» als einer unserer geschmackvollsten Schriftsteller berühmt geworden ist (Leben Dr. Wilhelm Dodds, ehemaligen königlichen Hofpredigers in London. Berlin 1779; wieder abgedruckt in seinen Gesammelten Schriften, 5, 3)[1]). Forster lebte damals nach seiner Heimkehr von der Weltreise noch mehrere Jahre in London und konnte sich für seine, der ganzen Anlage des Verfassers nach etwas stark moralisierende Lebensskizze authentisches Material aus den besten öffentlichen und privaten Quellen verschaffen, das zur Anschaulichkeit der Darstellung

[1]) Zur Entstehungsgeschichte und Aufnahme des Werkchens vgl. Försters Briefwechsel 1, 241. 245; Archiv für neuere Sprachen 84, 386. 86, 141. 145. 146. 148. 152. 90, 45; Jacobi, Auserlesener Briefwechsel 1, 295; Karoline 1, 17.

nicht wenig beiträgt. William Dodd wurde als Sohn eines rechtschaffenen Predigers im Jahre 1729 zu Bourn in Lincolnshire geboren. Nach der üblichen oberflächlichen, Gemüts- und Herzensbildung gänzlich vernachlässigenden Erziehung (Schreiben, Rechnen, Latein, Tanzen) bezog er 1745 die Universität Cambridge. Hier ergab er sich offiziell dem Studium der Theologie, aber ohne Eifer und wirkliche Liebe, suchte Zerstreuungen und Ausschweifungen aller Art auf und ließ auf solche Epochen leichtsinnigen Lebensgenusses Stunden eisernen Fleißes folgen, zumal ihm ein vortreffliches Gedächtnis beim Studium eine wesentliche Hilfe war. Während der fünf in Cambridge verlebten Jahre legte er auch den Grund zu seinem literarischen Ruhme durch Veröffentlichung mehrerer dramatischer Arbeiten und besonders zweier poetischer Briefe, die viel Aufsehen machten. Um leben zu können, ließ er Neudrucke philosophischer und theologischer Werke von Grotius, Locke, Clarke erscheinen, schrieb eine Satire gegen Warburton und fing eine Übersetzung der Hymnen des Kallimachos an. 1750 ging er als Baccalaureus Artium nach London, wo er sich in den vergnüglichen Strudel des großstädtischen Lebens stürzte. Sein Charakter geriet immer mehr auf eine schiefe Bahn: Eigenliebe, Eitelkeit und Nachgiebigkeit gegen sich selbst machten ihn allmählich zum ärgsten Heuchler. 1751 heiratete er, um sich zu rangieren, eine frühere Maitresse des Grafen Sandwich, die aus dem Fonds eines zu diesem Zwecke gestifteten Adelsklubs eine Aussteuer von 1000 Pfund mit in die Ehe brachte. Auf Veranlassung seines Vaters, der für ihn beim Bischof von London vorstellig wurde, erhielt er im gleichen Jahre eine Pfarrvikarstelle in Westham in Essex. Da er sich schon in London an den Diskutierabenden der Robin-Hood-Gesellschaften in der beredten Verteidigung der christlichen Religion geübt hatte, so fanden seine Predigten großen Beifall, die im Stile Hutchinsons lebhafte Schilderungen des Lasters und feurige Vorstellungen der Tugend und Seligkeit entwarfen und die Hörer bis zu Tränen rührten, ohne daß sein Herz bei der Sache war. Die 1752 erschienenen «Beauties of Shakespeare» sollten, wie er auch selbst in der Vorrede sagt, seinen Abschied von der schönen Literatur bedeuten. In seinem Pfarrberufe tat er vor allem durch öffentliche Bibelstunden und sonstige innere Missionstätigkeit viel gutes und erfreute sich allgemeiner Achtung und Beliebtheit. Als er jedoch 1753 Pfarrer in London geworden war, verfiel er aufs neue seinem früheren Leichtsinn und trat auch wieder mit einem satirischen Romane auf. Die Beziehungen

zu seiner Frau verschlechterten sich mehr und mehr: beide Gatten waren einander untreu und vereinigten sich schließlich dahin, durch alle erdenklichen raffinierten Mittel einer für des andern Lüste zu sorgen, dabei aber äußerlich das Scheinbild einer Musterehe zu wahren; Einzelheiten möge man bei Forster nachlesen. 1755 erschien die Übersetzung des Kallimachos und ein erster Teil Predigten. Besonderes Aufsehen machten seine in der Kapelle eines 1758 gestifteten Magdalenenhauses gehaltenen Kanzelreden, die so besucht waren und so hoch bezahlt wurden, daß die Direktion ihm ein Jahresgehalt von 100 Pfund aussetzte. 1759—67 ließ er ein Christliches Magazin, 1762 eine Erklärung der Gedichte Miltons erscheinen; 1765—70 schrieb er einen Bibelkommentar in drei dicken Folianten. 1763 erhielt er eine Präbende in Brecknock, im gleichen Jahre ernannte ihn der Graf Chesterfield, der Verfasser der bekannten Briefe, mit einem Gehalt von 200 Pfund zum Erzieher seines Adoptivsohns, 1765 bekam er eine der 48 Hofpredigerstellen. Seine glänzende Lage, die es ihm ermöglichte, sich ein großes Haus und außerdem ein Landgut zu kaufen, wurde durch einen Lotteriegewinn von 1000 Pfund noch beneidenswerter: aber mit seinen wachsenden Einkünften stiegen auch seine Bedürfnisse und seine verschwenderischen Neigungen, und der Krug ging so lange zu Wasser, bis er brach. Nachdem schon länger und immer hartnäckiger unvorteilhafte Geschichten aus seinem Privatleben in Umlauf gekommen waren, wurde er 1774 wegen eines von ihm in eigener Angelegenheit geschriebenen anonymen Briefes, dessen Ursprung herauskam, aus der Reihe der Hofprediger gestrichen, worauf er, um Gras über die Sache wachsen zu lassen, eine Reise ins Ausland machte. Unterdessen brachte ihn der Lustspieldichter Foote in seinem Drama «The Cozeners» mit seiner sauberen Gemahlin auf die Bretter. Nach seiner Rückkehr vom Kontinent wurden seine Schulden durch die maßlose Verschwendung immer größer, sein Kredit immer geringer, so daß er ernstlich befürchtete, in Schuldhaft gesetzt zu werden. Durch gefälschte Wechseldokumente mit dem Namen seines Gönners, des Grafen Chesterfield, kam er wieder zu Gelde, wurde aber nach kurzer Zeit als Urkundenfälscher verhaftet. Vor Gericht legte er in einer raffiniert abgefaßten Rede, deren Wortlaut Forster mitteilt, wie er überhaupt über den Gang des ganzen Prozesses eingehend berichtet, ein volles Geständnis ab und wurde, nachdem der König seine von 23 000 Londoner Bürgern durch eigenhändige Unterschrift erbetene Begnadigung abgelehnt hatte, am 27. Juni 1777 in Tyburn gehängt.

Das in erster Auflage 1752, in zweiter 1757 erschienene, seitdem in unzähligen bis zum Ende des 19. Jahrhundert immer wiederholten Abdrücken vervielfältigte Werk führt den Titel: «The Beauties of Shakespeare, regularly selected from each Play; with a general Index, digesting them under proper Heads, by (the late) Rev. William Dodd, LL.D.» Auf dem Titel stehen als Motto die auch im Texte selbst ausgehobenen Worte über den Dichter aus dem «Midsummer Night's Dream» 5, 1, 12—17. Ein Kupferstich zeigt den dicken Falstaff im Wäschekorb zwischen Mrs. Ford und Mrs. Page mit der Unterschrift: «I love thee, and none but thee» (Merry Wives of Windsor 3, 3, 80). Zur Charakteristik des Ganzen sagt Viktor Hehn, dem auf seiner italienischen Reise das Buch von einem reisenden Engländer empfohlen wurde, nicht mit Unrecht (Reisebilder aus Italien und Frankreich S. 32): «Moralische Stellen aus Shakespeare, das nennen die Engländer seine Schönheiten.» Das Vorwort des Verfassers sucht Shakespeare in Übereinstimmung mit den Forderungen des Longinus zu erweisen, der seit Dryden als kritische Norm in England betrachtet wurde, da er mit der wohlklingenden Form die Tiefe des Inhalts zu verbinden weiß. Dodd unterscheidet drei Hauptgruppen von Beauties: Akkorde jugendlicher Leidenschaft, Sprüche der Weisheit und besonders merkwürdige Stellen, von denen die letzten eigentlich mehr die individuelle Einbildungskraft des Dichters charakterisieren, als daß sie den Regeln des Erhabenen oder Schönen entsprechen. Auf Stellen, die nicht aus dem Zusammenhang zu lösen waren, hat er gänzlich verzichtet und rechnet dazu merkwürdigerweise ein ganzes Drama, die «Merry Wives of Windsor», das er «one of Shakespeare's best and most justly admired comedies» nennt.

Im folgenden gebe ich ein Verzeichnis aller von Dodd aufgenommenen Stellen mit seinen Überschriften und der Angabe der Vers- oder Zeilenzahl im Original (nach der Globe Edition von 1891). Es dürfte für literarhistorische Untersuchungen wie die obigen von Wert sein, schnell feststellen zu können, ob eine gewisse Stelle in den Beauties enthalten ist oder nicht.

1. Comedies.

All's well that ends well. I. Advice: 1, 70—77. Too ambitious Love: 1, 95—109. Cowardice: 1, 111—115. The Remedy of Evils generally in ourselves: 1, 231—234. Character of a noble Courtier: 2, 31—46. — II. Honour due to personal Virtue only, not to Birth: 3, 132—148. — III. Self-accusation of too great Love: 2, 105—131. A Maid's Honour: 5, 12—14. Advice to

young Women: 5, 19—30. — IV. Custom of Seducers: 2, 17—20. Chastity: 2, 45—49. Life chequered: 3, 83—87. A cowardly Braggart: 3, 366—375. — V. Against Delay: 3, 39—42. Excuse for unreasonable Dislike: 3, 44—55.

As you like it. I. Modesty and Courage in Youth: 2, 195—205. Playfellows: 3, 75—78. Beauty: 3, 112. Rosalind proposing to wear Men's Clothes: 3, 116—124. — II. Solitude preferred to a Court Life, and the Advantages of Adversity: 1, 1—17. Reflections on the wounded Stag: 1, 21—57. Gratitude in an old Servant: 3, 38—55. Description of a Lover: 4, 33—42. Description of a Fool, and his moralizing on Time: 6, 18—42. A Fool's Liberty of Speech: 6, 46—57. Apology for Satire: 6, 70—87. A tender Petition: 6, 109—118. The Seven Ages: 6, 139—166. Ingratitude. A Song: 6, 174—190. — III. A Shepherd's Philosophy: 2, 24—32. Character of an honest and simple Shepherd: 2, 77—81. Description of a Lover: 2, 392—403. Real Passion dissembled: 5, 109—133. — IV. The Varieties of Melancholy: 1, 10—15. Marriage alters the Temper of both Sexes: 1, 146—157. Cupid's Parentage: 1, 216—220. Oliver's Description of his Danger when sleeping: 3, 105—119. — V. Love: 2, 89—104.

Comedy of Errors. II. Man's Pre-eminence: 1, 16—25. Patience easier taught than practised: 1, 32—37. Defamation: 1, 109—113. Jealousy: 2, 112—120. — III. Slander: 1, 105. 106. — V. A Woman's Jealousy more deadly than Poison: 1, 69—82. Description of a beggarly Fortune-teller: 1, 237—245. Old Age: 1, 311—318.

Love's Labour's lost. I. Self-Denial: 1, 8—10. Vanity of Pleasure: 1, 72. 73. On Study: 1, 84—93. Frost: 1, 100. 101. A conceited Courtier: 1, 165—174. — II. Beauty: 1, 13—16. A merry Man: 1, 66—76. — III. Humorous Description of Love: 1, 175—195. — IV. Sonnet: 3, 60—73. Song: 3, 101—120. The Power of Love: 3, 327—349. Women's Eyes: 3, 350—354. — V. Jest and Jester: 2, 862—872. Song: 2, 904—939.

Measure for Measure. I. Virtue given to be exerted: 1, 33—41. The Consequence of Liberty indulged: 2, 130—134. Eloquence and Beauty: 2, 187—191. Pardon the Sanction of Wickedness: 3, 37—39. A severe Governor: 3, 50—54. Resolution: 4, 77—79. The Prayers of Maidens effectual: 4, 79—83. — II. All Men frail: 1, 8—16. The Faults of others no Justification of our own: 1, 17—31. Mercy frequently mistaken: 1, 297. 298. Mercy in Governors commended: 2, 59—63. The Duty of mutual Forgiveness: 2, 72—79. Justice: 2, 99—104. The Abuse of Authority: 2, 107—123. The Privilege of Authority: 2, 127. 128. 130. 131. Honest Bribery: 2, 145—155. The Power of virtuous Beauty: 2, 162—186. Love in a grave, severe Governor: 4, 1—15. Fornication and Murder equalled: 4, 42—49. Lowliness of Mind: 4, 76—79. Temporal far better than eternal Death: 4, 106—108. Women's Frailty: 4, 124—130. — III. Hope: 1, 2. 3. Reflections on the Vanity of Life: 1, 6—41. The Terrors of Death most in Apprehension: 1, 74—81. Resolution from a Sense of Honour: 1, 81—85. The Hypocrisy of Angelo: 1, 86—94. The Terrors of Death: 1, 116—132. Virtue and Goodness: 1, 215. 216. A Bawd: 2, 21—28. — IV. Song: 1, 1—6. [Darauf folgt die zweite Strophe: vgl. oben.] Greatness subject to Censure: 1, 60—65. Sound Sleep: 2, 69. 70. — V. Character of an arch Hypocrite: 1, 48—59.

Merchant of Venice. I. Mirth and Melancholy: 1, 50—56. Worldliness: 1, 74. 75. The World's true Value: 1, 77. 78. Cheerfulness: 1, 79—86. Affected Gravity: 1, 86—97. Loquacity: 1, 113—118. Mediocrity: 2, 5—10. Speculation more easy than Practice: 3, 13—22. The Jew's Malice: 3, 41—53, Hypocrisy: 3, 98—103. The Jew's Expostulation: 3, 107—130. — II. Gravity assumed: 2, 198—206. The Jew's Commands to his Daughter: 5, 29—36. Possession more languid than Expectation: 6, 5—19. Portia's Suitors: 7, 39—47. The Parting of Friends: 8, 36—49. Honour to be conferred on Merit only: 9, 37—49. Love Messenger compared to an April Day: 9, 91—95. — III. The Jew's Revenge: 1, 55—76. Music: 2, 43—60. The Deceit of Ornament or Appearances: 2, 74—101. Portia's Picture: 2, 115—126. Successful Lover compared to a Conqueror: 2, 142—147. His Thoughts to the inarticulate Joys of a Crowd: 2, 179—185. Implacable Revenge: 3, 12—16. The Boasting of Youth: 4, 62—76. Affectation in Words: 5, 70—75. — IV. The Jew's Reason for Revenge: 1, 40—62. Mercy: 1, 184—197. Fortune: 1, 267—271. — V. Moonlight: 1, 54—64. Music: 1, 69—88. A good Deed compared: 1, 90. 91. Nothing good out of Season: 1, 102—110. Moonlight Night: 1, 124—126.

A Midsummer-night's Dream. I. A Father's Authority: 1, 47—51. A recluse Life: 1, 67—78. True Love ever crossed: 1, 132—149. Assignation: 1, 169—178. The Moon: 1, 209—211. Love: 1, 232—241. — II. Puck: 1, 43—57. Fairy Jealousy, and the Effects of it: 1, 81—114. Love in Idleness: 1, 148—168. A Fairy Bank: 1, 249—254. — III. Fairy Courtesies: 1, 167—177. Female Friendship: 2, 198—219. Daybreak: 2, 379—382. — IV. Dew in Flowers: 1, 58—61. Hunting: 1, 114—123. Hounds: 1, 124—130. — V. The Power of Imagination: 1, 7—17. Simplicity and Duty: 1, 82. 83. 85. 86. Modest Duty always acceptable: 1, 93—103. Time: 1, 370. Night: 1, 378—389.

Much Ado about nothing. I. Peace inspires Love: 1, 303—325. — II. Friendship in Love: 1, 182—187. Merit always modest: 3. 48. 49. Benedict the Bachelor's Recantation: 3, 228—255. — III. Favorites compared to Honeysuckles: 1, 7—11. A scornful and satirical Beauty: 1, 51—70. — IV. Dissimulation: 1, 36—43. A Father lamenting his Daughter's Infamy: 1, 129—143. Innocence discovered by the Countenance: 1, 160—166. Resolution: 1, 192—202. The Desire of beloved Objects heightened by their Loss: 1, 219—232. Talking Braggarts: 1, 321—325. — V. Counsel of no Weight in Misery: 1, 3—32. Satire on the Stoic Philosophers: 1, 34—38. Talking Braggarts: 1, 92—99. Villain to be noted: 1, 269—271. Daybreak: 3, 25—27.

Taming of the Shrew. Induction. Hounds: 2, 47. 48. Painting: 2, 51—55. — I. Woman's Tongue: 2, 200—210. — III. A mad Wedding: 2, 160—181. — IV. The Mind alone valuable: 3, 174—182. — V. The Wife's Duty to her Husband: 2, 136—168.

Tempest. I. An usurping Substitute compared to Ivy: 2, 85—87. Ariel's Description of managing the Storm: 2, 196—206. 208—215. Prospero reproving Ariel: 2, 252—256. Caliban's Curses: 2, 321—344. Caliban's Exultation after Prospero tells him he sought to violate the Honour of his Child: 2, 349—351. Music: 2, 387—393. Ariel's Song: 2, 396—404. A Lover's Speech: 2, 486—493. — II. Description of Ferdinand's Swimming ashore: 1, 114—122. Sleep: 1, 194—196. A fine Aposiopesis: 1, 203—209. Caliban's Curses: 2, 1—17.

Satire on English Curiosity: 2, 28—34. Caliban's Promises: 2, 164—168. 171—176. — III. Ferdinand: 1, 1—91. A Guilty Conscience: 3, 95—99. — IV. Continence before Marriage: 1, 15—22. A Lover's Protestation: 1, 23—31. Passion too strong for Vows: 1, 51—54. Vanity of Human Nature: 1, 148—158. Drunkards enchanted by Ariel: 1, 171—183. Lightness of Foot: 1, 194. 195. — V. Tears: 1, 16. 17. Compassion and Clemency superior to Revenge: 1, 21—30. Fairies and Magic: 1, 33—50. Senses returning: 1, 64—83. Ariel's Song: 1, 88—94.

Twelfth Night. I. Music: 1, 1—7. Natural Affection allied to Love: 1, 33—39. Escape from Danger: 2, 11—17. A beautiful Boy: 4, 29—34. Determined Love: 5, 286—295. — II. Disguise: 2, 28—33. True Love: 4, 15—20. The Woman should be youngest in Love: 4, 30—36. Character of an old Song: 4, 44—49. Song: 4, 52—67. Concealed Love: 4, 113—118. — III. Jester: 1, 67—75. Unsought Love: 1, 161—168.

Two Gentlemen of Verona. I. Love commanded and censured: 1, 42—50. Love froward and dissembling: 2, 55—59. Advantage of Travelling: 3, 20—23. Love compared to an April Day: 3, 84—87. — II. Humorous Description of a Man in Love: 1, 18—33. An accomplished young Gentleman: 4, 69—74. Contempt of Love punished: 4, 129—142. Love compared to a waxen Image: 4, 200—202. Love increased by Attempts to suppress it: 7, 18—38. A faithful and constant Lover: 7, 75—78. — III. Presents prevail with Woman: 1, 89—91. A Lover's Banishment: 1, 170—181. Beauty petitioning in vain: 1, 222—231. Hope: 1, 246. 247. Love compared to a Figure on Ice: 2, 6—8. Three Things in Man disliked by Females: 2, 31—33. The Power of Poetry with Females: 2, 73—81. — IV. The Power of Action: 4, 170—177. — V. A Lover in Solitude: 4, 1—12. Love unreturned: 4, 41—44. Infidelity in a Friend: 4, 67—71. Repentance: 4, 79. 80. Inconstancy in Man: 4, 110—112.

Winter's Tale. I. Youthful Innocence: 2, 62—65. 67—75. Fondness of a Father for his Child: 2, 165—171. Jealousy: 2, 284—296. Regicides detestable: 2, 356—361. — II. Knowledge sometimes hurtful: 1, 39—45. Eloquence of silent Innocence: 2, 41. 42. Exposing an Infant: 3, 185—189. — III. Innocence: 2, 31—33. Despair of Pardon: 2, 208—215. Description of a Ghost appearing in a Dream: 3, 16—41. The Infant exposed: 3, 49—55. A Clown's Description of a Wreck: 3, 89—104. — IV. A Garland for old Men: 4, 73—77. Nature and Art: 4, 79—97. A Garland for middle-aged Men: 4, 99—108. A Garland for young Men: 4, 109—129. A Lover's Commendation: 4, 135—146. True Love: 4, 171—176. Presents lightly regarded by real Lovers: 4, 356—376. A Father the best Guest at his Son's Nuptials: 4, 405—421. Rural Simplicity: 4, 453—457. Love cemented by Prosperity, but loosened by Adversity: 4, 584—586. — V. Wonder, proceeding from sudden Joy: 2, 14—21. A Statue: 3, 63—68. 77—80. A Widow compared to a Turtle: 3, 132—135.

2. Historical Plays.

King John. I. New Titles: 1, 185—208. — II. Description of England: 1, 23—30. Description of an English Army: 1, 60—77. Courage: 1, 79—81. A Boaster: 1, 147. 148. Description of Victory by the French: 1, 300—310. Victory described by the English: 1, 312—322. A complete Lady: 1, 426—431.

Powerful Effets of Self-interest: 1, 566—581. — III. A Woman's Fears: 1, 11—18. Tokens of Grief: 1, 19—26. A Mother's Fondness for a beautiful Child: 1, 43—54. Grief: 1, 68. 69. Cowardice and Perjury: 1, 114—129. The Horrors of a Conspiracy: 3, 33—54. Apostrophe to Death: 4, 25—36. A Mother's Ravings: 4, 45—67. A Mother's Grief for the Loss of a Son: 4, 76—98. Despondency: 4, 107—109. Strength of departing Diseases: 4, 112—115. Danger takes hold of any Support: 4, 137. 138. — IV. Arthur's pathetic Speeches to Hubert: 1, 13—18. 41—58. 76—84. 91—96. Perfection admits of no Addition: 2, 11—16. 21—27. The Countenance of a Murderer: 2, 69. 71—73. A struggling Conscience: 2, 76—79. News-bearers: 2, 186—202. The evil purposes of Kings too servirely executed: 2, 208—214. A Villain's Look and ready Zeal: 2, 219—223. 231—236. Hypocrisy: 3, 107—110. Despair: 3, 125—133. — V. A Man in Tears: 2, 45—59. Drums: 2, 164. 165. 167—173. Approach of Death: 7, 1—5. Madness occasioned by Poison: 7, 28—34. 35—41. England invincible if unanimous: 7, 112—118.

King Richard II. I. Reputation: 1, 177—179. Cowardice: 2, 33. 34. Consolation under Banishment: 3, 275—293. Thoughts ineffectual to moderate Affliction: 3, 294—303. Popularity: 4, 23—36. — II. England pathetically described: 1, 40—49. 61—66. Grief: 2, 13—20. Hope deceitful: 2, 68—72. Prognostics of War: 4, 8—12. — III. Apostrophe to England: 2, 8—26. Sunrising after a dark Night: 2, 36—46. Vanity of Power, and Misery of Kings: 2, 144—177. — V. Melancholy Stories: 1, 40—45. Public Entry: 2, 7—36. Violets: 2, 46. 47. A Soliloquy in Prison: 5, 1—11. 23—41.

King Henry IV. Part I. I. Peace after Civil War: 1, 1—18. King Henry's Character of Percy, and of his Son Prince Henry: 1, 78—86. Prince Henry's Soliloquy: 2, 219—241. Hotspur's Description of a finical Fop: 3, 30—64. Danger: 3, 190—193. Honour: 3, 201—208. — II. Lady Percy's pathetic Speech to her Husband: 3, 40—68. — III. Prodigies ridiculed: 1, 12—20. 27—33. On miserable Rhymers: 1, 127—135. Punctuality in Bargains: 1, 137—140. A Husband sung to Sleep by his Wife: 1, 214—222. King Henry's pathetic Address to his Son: 2, 39—84. Prince Henry's modest Defence of himself: 2, 130—159. — IV. A gallant Warrior: 1, 104—110. Hotspur's Impatience for the Battle: 1, 112—124. — V. Prince Henry's modest Challenge: 1, 85—100. Falstaff's Catechism: 1, 130—144. Life demands Action: 2, 82—85. Prince Henry's pathetic Speech on the Death of Hotspur: 4, 87—101.

King Henry IV. Part II. Induction. Rumour: 3—20. — I. Contention: 1, 9—11. Post Messenger: 1, 36—48. Messenger with ill News: 1, 60—63. 68—73. 94—103. Greater Griefs destroy the less: 1, 140—160. The Fickleness of the Vulgar: 3, 89—96. — III. Apostrophe to Sleep: 1, 5—30. — IV. The Character of King Henry V. by his Father: 4, 30—41. On Fortune: 4, 103—108. Reflections on a Crown: 5, 23—31. Reflections on Gold: 5, 67—79. Scene between Prince Henry and his Father: 5, 90—225. — V. Address of the Chief-Justice to King Henry V., whom he had imprisoned: 2, 83—97.

King Henry V. Chorus. Invocation to the Muse: 1—8. — I. Consideration: 1, 28—31. Perfections of King Henry V.: 1, 38—50. The Commonwealth of Bees: 2, 187—204. — II. Chorus. Warlike Spirit: 1—11. Apostrophe to England: 16—22. False Appearances: 2, 126—140. Dame Quickly's Account of Falstaff's Death: 3, 11—28. King Henry's Character by the Constable of

France: 4, 30—40. — III. Chorus. Description of a Fleet setting Sail: 3—13. — IV. Chorus. Description of Night in a Camp: 4—45. Enter Bates, Court, and Williams: 1, 87—199. The Miseries of Royalty: 1, 250—297. Description of the miserable State of the English Army: 2, 39—52. King Henry's Speech before the Battle of Agincourt: 3, 41—55. Description of the Duke of York's Death: 6, 21—32. — V. The Miseries of War: 2, 41—55.

King Henry VI. Part I. I. Glory: 2, 133—135. — V. Marriage: 5, 55. 56. 62—65.

King Henry VI. Part II. I. A resolved and ambitious Woman: 2, 61—67. — II. God's Goodness ever to be remembered: 1, 85. 86. The Duchess of Gloster's Remonstrance to her Husband, when doing Penance: 4, 28—36. — III. Silent Resentment deepest: 1, 53. 54. A guilty Countenance: 2, 49. 50. Description of a murdered Person: 2, 160—178. A good conscience: 2, 232—235. Remorseless Hatred: 2, 310—328. 334—337. Parting Lovers: 2, 351—364. Dying with the Person beloved preferable to Parting: 2, 388—393. The Death-bed Horrors of a guilty Conscience: 3, 8—18. — IV. Night: 1, 1—7. Kent: 7, 65—68. Lord Say's Apology for himself: 7, 72—81.

King Henry VI. Part III. I. The Transports of a Crown: 2, 28—31. A hungry Lion: 3, 12—15. The Duke of York on the gallant Behaviour of his Sons: 4, 6—21. A Father's Passion on the Murder of a favourite Child: 4, 137—142. 152—163. — II. The Duke of York in Battle: 1, 13—17. Morning: 1, 21—24. The Morning's Dawn: 5, 1—4. The Blessings of a Shepherd's Life: 5, 21—54. — III. No Stability in a Mob: 1, 84—89. A Simile on ambitious Thoughts: 2, 134—139. Gloster's Deformity: 2, 153—163. Gloster's Dissimulation: 2, 182—194. — IV. Henry VI. on his own Lenity: 8, 39—46. — V. Dying Speech of the Earl of Warwick: 2, 5—26. Queen Margaret's Speech before the Battle of Tewksbury: 4, 73—82. Omens on the Birth of Richard III.: 6, 44—54.

King Richard III. I. The Duke of Gloster on his own Deformity: 1, 5—31. Gloster's Love for Lady Anne: 2, 154—171. Gloster's Praises of his own Person after his successful Addresses: 2, 252—260. Queen Margaret's Execrations on Gloster: 3, 222—233. High Birth: 3, 263—265. Gloster's Hypocrisy: 3, 334—338. Clarence's Dream: 4, 8—72. Sorrow: 4, 76. 77. The Cares of Greatness: 4, 78—83. A Murderer's Account of Conscience: 4, 137—148. — II. Deceit: 2, 27. 28. Submission to Heaven our Duty: 2, 91—95. The Duchess of York's Lamentation on the Misfortunes of her Family: 4, 55—65. — III. The Vanity of Trust in Man: 4, 98—103. Contemplation: 7, 92—94. — IV. Description of the Murder of the two young Princes in the Tower: 3, 1—22. Expedition: 3, 51—55. Queen Margaret's Exprobration: 4, 82—108. Character of King Richard by his Mother: 4, 168—171. — V. Hope: 2, 23. 24. A fine Evening: 3, 19—21. Day-break: 3, 85. 86. Richmond's Prayer: 3, 108—117. Richard starting out of his Dream: 3, 177—182. Conscience: 3, 309. 310. Richard's Address before the Battle: 3, 347—351. Richard's Behaviour after an Alarum: 4, 7—13.

King Henry VIII. I. Anger: 1, 131—134. Action to be carried on with Resolution: 2, 71—88. New Customs: 3, 2—4. — II. The Duke of Buckingham's Prayer for the King: 1, 90—94. Dependents not to be much trusted by great Men: 1, 125—131. A good Wife: 2, 31—37. The Blessings of a

low Station: 3, 19—22. Queen Catharine's Speech to her Husband: 4, 18—44. Queen Catharine's Speech to Cardinal Wolsey: 4, 107—117. King Henry's Character of Queen Catharine: 4, 134—141. — III. Queen Catharine on her own Merit: 1, 125—138. Queen Catharine compared to a Lily: 1, 151—153. Obedience to Princes: 1, 162—164. Outward Effects of Horror: 2, 112—119. Firm Allegiance: 2, 194—199. External Effects of Anger: 2, 204—208. Falling Greatness: 2, 222—227. The Vicissitudes of Life: 2, 350—372. Cardinal Wolsey's Speech to Cromwell: 2, 428—457. — IV. Applause: 1, 71—81. Cardinal Wolsey's Death: 2, 17—30. Wolsey's Vices and Virtues: 2, 31—46. 48—68. — V. Malicious Men: 3, 43—45. A Churchman: 3, 62—65. Inhumanity: 3, 76. 77. Archbishop Cranmer's Prophecy: 5, 15—56.

3. Tragedies.

Antony and Cleopatra. I. Love the Nobleness of Life: 1, 33—44. Antony's Vices and Virtues: 4, 10—33. 55—71. Cleopatra's Solicitude on the Absence of Antony: 5, 18—34. — II. The Vanity of human Wishes: 1, 5—8. Description of Cleopatra sailing down the Cydnus: 2, 196—223. Cleopatra's infinite Power in pleasing: 2, 240—245. The unsettled Humours of Lovers: 5, 1—23. — III. Ambition jealous of a too successful Friend: 1, 11—15. What Octavia's Entrance should have been: 6, 42—55. Women: 12, 29—31. Fortune forms our Judgments: 13, 31—34. Loyalty: 13, 41—46. Wisdom superior to Fortune: 13, 79—81. Vicious Persons infatuated by Heaven: 13, 109. 111—115. Fury expels Fear: 13, 195—201. — IV. A Master taking Leave of his Servants: 2, 25—33. Early Rising the Way to Eminence: 4, 26. 27. Antony to Cleopatra, at his Return with Victory: 8, 13—16. Loathed Life: 9, 11—14. Antony's Despondency: 12, 18—24. Departing Greatness: 13, 5. 6. Antony's Reflections on his faded Glory: 14, 2—22. Description of Cleopatra's supposed Death: 14, 27—34. Cleopatra's Reflections on the Death of Antony: 15, 75—89. — V. Death: 2, 1—8. Cleopatra's Dream, and Description of Antony: 2, 76—92. Firm Resolution: 2, 236—241. Cleopatra's Speech on applying the Asp: 2, 283—319.

Coriolanus. I. A Mob: 1, 172—188. An imaginary Description of Coriolanus warring: 3, 32—46. Doing our Duty merits not Praise: 9, 13—19. Aufidius's Hatred to Coriolanus: 10, 19—27. — II. Popularity: 1, 221—237. Cominius's Praise of Coriolanus in the Senate: 2, 86—126. — III. The Mischief of Anarchy: 1, 108—112. Character of Coriolanus: 1, 255—260. Honour and Policy: 2, 41—45. The Method to gain popular Favour: 2, 73—86. Coriolanus's Abhorrence of Flattery: 2, 110—123. Volumnia's Resolution on the Pride of Coriolanus: 2, 123—130. Coriolanus's Detestation of the Vulgar: 3, 120—133. — IV. Precepts against ill Fortune: 1, 3—11. On common Friendships: 4, 12—22. Martial Friendship: 5, 112—132. — V. The Season of Solicitation: 1, 50—57. Obstinate Resolution: 3, 22—37. Relenting Tenderness: 3, 40—52. Chastity: 3, 64—67. Coriolanus's Prayer for his Son: 3, 70—75. Volumnia's pathetic Speech to her Son Coriolanus: 3, 96—106. 111—125. Peace after a Siege: 4, 50—54.

Cymbeline. I. Parting Lovers: 3, 14—37. The Baseness of Falsehood to a Wife: 6, 95—112. — II. Scene: 2, 3—50. Gold: 3, 72—78. A Satire on

Women: 5, 1—13. 19—35. — III. Impatience of a Wife to meet her Husband: 2, 50—84. Scene: 3, 1—78. The Force of Nature: 3, 79—98. Slander: 4, 35—41. A Wife's Innocence: 4, 42—46. Woman in Man's Apparel: 4, 157—168. Scene: 6, 1—22. Labour: 6, 33—35. Harmless Innocence: 6, 46—56. — IV. Braggart: 2, 76—79. Fool-Hardiness: 2, 109—112. In-born Royalty: 2, 169—181. 195—229. 243—253. Funeral Dirge: 2, 258—281. Imogen awakening: 2, 291—307. — V. A routed Army: 3, 3—13. Death: 3, 68—73.

Hamlet. I. Prodigies: 1, 113—120. Ghosts vanish at the Crowing of a Cock: 1, 147—156. The Reverence paid to Christmas Time: 1, 157—164. Morning: 1, 166. 167. Real Grief: 2, 76—86. Immoderate Grief discommended: 2, 87—106. Hamlet's Soliloquy on his Mother's Marriage: 2, 129—158. The Extent of human Perfection: 2, 187. 188. Cautions to young Females: 3, 5—10. 29—42. Satire on ungracious Pastors: 3, 45—51. Advice to a Son going to travel: 3, 59—80. Hamlet, on the Appearance of his Fathers Ghost: 4, 39—56. The Mischiefs it might tempt him to: 4, 69—78. Scene: 5, 1—111. — II. Ophelia's Description of Hamlet's mad Address to her: 1, 77—100. Old Age: 1, 113—117. Happiness consists in Opinion: 2, 255—257. Reflections on Man: 2, 306—323. Hamlet's Reflections on the Player and himself: 2, 577—634. — III. Hypocrisy: 1, 46—53. Soliloquy on Life and Death: 1, 56—88. Calumny: 1, 140. 141. A disordered Mind: 1, 158—168. Hamlet's Instructions to the Players: 2, 1—50. On Flattery, and an evenminded Man: 2, 61—79. Midnight: 2, 406—414. The King's despairing Soliloquy, and Hamlet's Reflections on him: 3, 36—95. Hamlet and his Mother: 4, 39—91. 103—209. — IV. Hamlet's Irresolution: 4, 32—66. Sorrows rarely single: 5, 77—79. The Divinity of Kings: 5, 122—125. Description of Ophelia's Death: 7, 167—184. — V. Hamlet's Reflections on Yorick's Scull: 1, 196—201. 203—215. Ophelia's Interment: 1, 261—265. Melancholy: 1, 307—311. Providence directs our Actions: 2, 9—11. A Health: 2, 285—289.

Julius Caesar. I. Patriotism: 2, 84—89. Contempt of Cassius for Caesar: 2, 97—155. Caesar's Dislike of Cassius: 2, 198—212. Spirit of Liberty: 3, 89—100. — II. Ambition clothed in specious Humility: 1, 21—27. Conspiracy dreadful till executed: 1, 63—69. Brutus's Apostrophe to Conspiracy: 1, 77—85. Against Cruelty: 1, 171—177. Sleep: 1, 230—233. Portia's Speech to Brutus: 1, 237—256. Calphurnia's Address to Caesar on the Prodigies seen the Night before his Death: 2, 13—31. Against the Fear of Death: 2, 32—37. Danger: 2, 44—47. Envy: 3, 13. 14. — III. Antony's Address to the Corpse of Caesar: 1, 148—150. Antony's Speech to the Conspirators: 1, 151—163. Revenge: 1, 270—273. Brutus's Speech to the People: 2, 18—36. Antony's funeral Oration: 2, 78—112. 123—166. 173—202. 207—209. 214—234. — IV. Ceremony insincere: 2, 19—27. The Tent Scene between Brutus and Cassius: 3, 1—123. 145—162. Opportunity to be seized on all Occasions of Life: 3, 218—224. — V. The Parting of Brutus and Cassius: 1, 111—126. Melancholy the Parent of Error: 3, 67—71. Antony's Character of Brutus: 5, 68—75.

King Lear. I. A Father's Anger: 1, 110—122. Bastardy: 2, 1—15. Astrology ridiculed: 2, 128—144. Filial ingratitude: 4, 281—283. A Father's Curse on his Child: 4, 297—311. — II. Flattering Sycophants: 2, 78—86. Plain blunt Men: 2, 101—110. Bedlam Beggars: 3, 5—20. The Faults of

Infirmity pardonable: 4, 105—113. Unkindness: 4, 136. 137. Offences mistaken: 4, 199. 200. Rising Passion: 4, 221—231. The Necessaries of Life few: 4, 267—270. Lear on the Ingratitude of his Daughters: 4, 275—289. Wilful Men: 4, 305—307. — III. Lear's Distress in the Storm: 1, 3—15. Lear's Exclamations in the Tempest: 2, 1—9. 14—24. 42—62. 4, 6—36. 46—50. 65. 69—77. On Man: 4, 107—113. — IV. The Justice of Providence: 1, 68—74. Patience and Sorrow: 3, 18—26. Lear's Distraction described: 4, 1—6. Description of Dover Cliff: 6, 11—24. Gloster's Farewell to the World: 6, 34—40. Lear on his Flatterers: 6, 98—107. On the Abuse of Power: 6, 164—176. Cordelia on the Ingratitude of her Sisters: 7, 26—29. 30—35. 38—42. Scene between Lear and Cordelia: 7, 44—85. — V. Lear to Cordelia when taken Prisoners: 3, 8—21. The Justice of the Gods: 3, 170. 171. Edgar's Account of his discovering himself to his Father: 3, 181—218. Lear on the Death of Cordelia: 3, 257—263. 265—268. 269—272. Lear dying: 3, 305—308.

Macbeth. I. Witches described: 3, 39—47. Macbeth's Temper: 5, 17—23. Lady Macbeth's Soliloquy on the News of Duncan's Approach: 5, 39—55. Macbeth's Irresolution: 7, 1—28. True Fortitude: 7, 46. 47. — II. The murdering Scene: 1, 33—64. 2, 1—74. — III. Macbeth's guilty Conscience, and Fears of Banquo: 2, 8—26. 36—53. The Banquet Scene: 4, 32—126. — IV. The Power of Witches: 1, 50—61. Malcolm's Character of himself: 3, 91—132. An oppressed Country: 3, 164—173. Macduff's Behaviour on the Murder of his Wife and Children: 3, 192—240. — V. Scene: 1, 22—76. Despised old Age: 3, 22—28. Diseases of the Mind incurable: 3, 40—45. Reflections on Life: 5, 19—28.

Othello. I. Preferment: 1, 35—38. Iago's Dispraise of Honesty: 1, 43—65. Love Othello's sole Motive for marrying: 2, 24—28. Othello's Description to the Senate of his winning the Affections of Desdemona: 3, 76—94. 128—139. 145—168. — II. Perfect Content: 1, 186—195. — III. A Lover's Exclamation: 3, 87. 90—92. Othello's first Suspicion: 3, 105—124. Reputation: 3, 155—161. Othello's Jealousy gaining Ground: 3, 258—273. Definition of Jealousy: 3, 322—324. The Tortures of Jealousy: 3, 330—390. Othello's Story of the Handkerchief: 4, 55—75. A Lover's Computation of Time: 4, 173—176. — IV. Othello's Distraction: 1, 31—43. His Fondness: 1, 189—207. His confirmed Jealousy: 1, 261—274. His pathetic Upbraiding of Desdemona: 2, 31—89. Desdemona's Fidelity: 2, 148—161. — V. Othello's Irresolution to murder Desdemona: 2, 1—22. His Confusion after the Murder: 2, 91—101. His Love: 2, 143—146. His Remorse: 2, 259—282. His Speech before his Death: 2, 338—356.

Romeo and Juliet. I. Love: 1, 196—200. On Dreams: 4, 53—103. Description of a Beauty: 5, 46—51. — II. The Garden Scene: 2, 1—38. 43—186. Love's Heralds: 5, 4—8. Violent Delights not lasting: 6, 9—11. Lovers light of Foot: 6, 16—20. — III. A Lover's Impatience: 2, 1—10. Romeo on his Banishment: 3, 10—70. Reluctance of Lovers to part: 5, 1—25. — IV. Juliet's Resolution: 1, 77—88. Juliet's Soliloquy on drinking the Opiate: 3, 14—58. Joy changed to Sorrow: 5, 84—90. — V. Romeo's Description and Discourse with the Apothecary: 1, 34—84. The contest of Romeo and Paris: 3, 54—70. 72—82. Romeo's last Speech over Juliet in the Tomb: 3, 91—120.

Timon of Athens. I. Painting: 1, 157—160. The Pleasure of doing Good: 2, 98—109. — II. A faithful Steward: 1, 166—172. Ingratitude: 1, 213—222. — III. The miserable Shifts of Ingratitude: 2, 28—69. Against Duelling: 5, 26—35. — IV. Timon's Execration of the Athenians: 1, 1—33. A Friend forsaken: 2, 8—15. On Gold: 3, 23—44. Timon to Alcibiades: 3, 107—128. To the Courtezans: 3, 151—162. His Reflections on the Earth: 3, 176—196. His Discourse with Apemantus: 3, 202—232. 250—276. On Gold: 3, 382—393. Timon to the Thieves: 3, 420—451. On his honest Steward: 3, 502—513. — V. Promising and Performance: 1, 24—31. Wrong and Insolence: 4, 10—13.

Titus Andronicus. I. Mercy: 1, 117—119. Thanks: 1, 215. 216. — II. Invitation to Love: 3, 12—29. Description of a melancholy Valley: 3, 93—104. Description of a Ring: 3, 226—230. Lavinia at her Lute: 4, 38—51. — III. Lavinia's Loss of her Tongue described: 1, 82—86. Despair: 1, 93—97. Tears: 1, 111—113. Cruelty to Insects: 2, 59—65. — V. Revenge: 2, 45—57.

Troilus and Cressida. I. Love in a brave young Soldier: 1, 1—5. 7—12. 48—63. Success not equal to our Hopes: 3, 3—9. Adversity the Trial of Man: 3, 17—30. On Degree: 3, 109—124. Achilles described by Ulysses: 3, 142—184. Conduct in War superior to Action: 3, 200—210. Respect: 3, 227—230. — II. Doubt: 2, 14—17. Pleasure and Revenge: 2, 171—173. The Subtilty of Ulysses, and Stupidity of Ajax: 3, 169—277. — III. An expecting Lover: 2, 9—16. 19—30. 37—41. Constancy in Love protested: 2, 180—203. Pride cures Pride: 3, 47—49. Greatness contemptible when on the Decline: 3, 75—87. Honour must be active to preserve its Lustre: 3, 145—180. Love shook off by a Soldier: 3, 222—225. Thersites mimicking Ajax: 3, 242—316. — IV. Lovers parting in the Morning: 2, 8—14. A Lover's Farewell: 4, 44—50. Troilus's Character of the Grecian Youths: 4, 78—84. A Trumpeter: 5, 7—11. Diomedes's Manner of walking: 5, 14—16. Description of Cressida: 5, 55—63. Character of Troilus: 5, 96—107. Hector in Battle: 5, 183—194. Achilles surveying Hector: 5, 242—246. — V. Rash Vows: 3, 16—18. Honour more dear than Life: 3, 26—28. Pity to be discarded in War: 3, 44—47.

Dingelstedt, Shakespeare und Weimar.

Von

Woldemar Jürgens.

Am 24. Juni 1918 als am 100jährigen Geburtstag weiland des Großherzogs Carl-Alexander wurde in Weimar eine Bilder- und Theaterausstellung zu Ehren dieses kunstsinnigen Fürsten eröffnet, die den Besucher lebhaft in die Zeiten von Dingelstedts Schauspielleitung und seine Shakespeare-Aufführungen zurückversetzte. Durch Liszts Vermittlung wurde Dingelstedt als General-Intendant des Hoftheaters — ein neuer, eigens für ihn geschaffener Titel — 1857 nach Weimar berufen und dort vom Hofe mit seltener Freundlichkeit aufgenommen. Aber auch wie wenige verstand es Dingelstedt, durch seine hohe distinguirte Erscheinung, seine tadellosen Manieren, geschult an den Höfen von Stuttgart und München, sein universelles Wissen sowie seine bezaubernde Liebenswürdigkeit — besonders wenn es galt, etwas zu erreichen — für sich einzunehmen.

Vom ersten Jahre seiner Weimarer Theaterleitung ist nicht viel zu berichten, denn er verhielt sich anfangs nur beobachtend und prüfend und erst mit einer Bearbeitung von Zacharias Werners «Dr. Martin Luther», trat er sein Amt als Regisseur an. Da er eine große Begabung auf diesem Gebiete hatte, besonders im Arrangement von Volksszenen geradezu geniales leistete, erregte seine erste Regietat in Weimar allgemeine Bewunderung.

Doch der Zweck dieser Zeilen ist nicht der, Dingelstedts Weimarer Theaterleitung kritisch unter die Lupe zu nehmen oder sie von verschiedenen Seiten zu beleuchten. Unzweifelhaft hatte er, so vielfach auch seine Leitung angefeindet wurde, sich große Verdienste um die Weimaraner Bühne erworben, durch Uraufführungen wie z. B. Hebbels Nibelungen, durch die Erstaufführung seiner Genoveva und nicht zum wenigsten durch den Cyklus der Shakespeare'schen Königsdramen.

Schon in München begann seine Pflege Shakespeares, der vor der Zeit seiner Intendanz, in großen Zwischenräumen und in wenig würdiger Weise gegeben wurde. Dingelstedt unterzog sich nun der Mühe verschiedene gangbare Repertoirestücke Shakespeares selbständig neu einzustudieren; auch weniger gegebene Werke versuchte er wieder zu beleben, wie z. B. im ersten Jahre Heinrich IV. 1. u. 2. Teil. Trotzdem das damalige Münchner Publikum Dingelstedts Bestrebungen, Shakespeare als Rückgrat des Spielplans aufzustellen, wenig Liebe entgegenbrachte, ließ er sich nicht beirren und baute seine Idee, Shakespeare einzubürgern, durch allmähliche Einstudierung seiner Werke immer mehr aus, so daß er in der Lage war, vom 11. bis 31. Juli 1854 einen Cyklus von 13 Shakespeare-Stücken im Münchner Hoftheater mit großem äußeren Erfolg zur Aufführung zu bringen.

Seine wahre Bedeutung jedoch zur Verbreitung Shakespeares auf der deutschen Bühne beginnt mit der Bearbeitung wenig gegebener Dramen des großen Dichters. In das Jahr 1855 fällt die Aufführung des Sturms, in der ersten Fassung, mit der Musik von Taubert und diejenige des Macbeth in seiner Bearbeitung.

Über seine Prinzipien, die ihn dabei leiteten, läßt sich Dingelstedt (vgl. Rönnekes Diss. über ihn) gelegentlich einer Besprechung über eine Aufführung des Cymbelin in der Bearbeitung von Holm folgendermaßen aus: «Nicht die Bearbeiter, sondern die großen Darsteller haben Shakespeare bisher auf der deutschen Bühne zum Leben verholfen. Alle Bearbeitungen haben scheitern müssen, da sich das deutsche Publikum eine Reduktion des Shakespeare auf deutsche Ideen und auf deutsche Formen nicht gefallen läßt, der Deutsche den echten Shakespeare ganz besitzen und dabei doch auch wieder seine eigene Form, seine theatralische Gewohnheit nicht aufgeben wolle. Daran werden die Bearbeiter immer scheitern. Also entweder — oder».

So begann er denn den Cyklus seiner Shakespeare-Bearbeitungen mit dem Macbeth, in der Übersetzung Dorothea Tiecks vermischt mit Versen Schillers und — Dingelstedts. Es ist nicht zu leugnen, daß sich schon darin ein großer Fortschritt gegen alle früheren Bearbeitungen ausspricht. Die Hand eines außerordentlich geschickten Dramaturgen ist hier am Werk — viele auseinanderliegende Szenen sind ausnehmend übersichtlich zusammengezogen, die Hauptmomente, auf die es ankommt, stark herausgearbeitet, die Aktschlüsse, mit einem scharfen Blick für das Bühnenmäßige, wirksam gesteigert. Allerdings ging es nicht ohne einige gewaltsame Striche ab; trotz alledem war aber die Wirkung eine starke. Im selben Jahre folgte

schon eine Bearbeitung des Sturms, mit der Dingelstedt augenscheinlich selbst nicht vollständig zufrieden war, denn er brachte im Jahr 1866 in Weimar eine zweite Bearbeitung dieses duftigen Märchens, wiederum mit der Taubert'schen Musik, diesmal mit großem Erfolge, zur Aufführung. Er selbst bezeichnete die letztere, sowohl in den Einzelleistungen wie in der Totalität als eine unübertreffliche.

In die Weimarer Epoche fällt auch seine Bearbeitung des Wintermärchens mit der Musik von Flotow (1859). Dieses wunderbar poetische und eigenartige Werk kam, trotzdem es in England sich stets großer Beliebtheit erfreute, in Deutschland verhältnismäßig spät zur Geltung. Erst die Bearbeitung Dingelstedts bereitete ihm den Boden, und nach der Weimarer Aufführung am 23. Okt. 1859 beschenkten die meisten besseren deutschen Theater ihr Publikum mit diesem Werk. Auch in dieser Arbeit kommt Dingelstedts großes technisches Geschick und sein scharfer Blick für theatralische Wirkungen zu voller Geltung. Leider wurden auch hier nicht Gewalttätigkeiten, große Striche und Dingelstedt'sche Zusätze vermieden. Besonders die komischen Szenen sind für unser heutiges offnes Auge und Ohr gegenüber Shakespeare, in ihren Verwässerungen kaum noch zu genießen. Am schlimmsten ist es jedoch, daß die Musik Flotows, an und für sich recht minderwertig, Dingelstedt Gelegenheit gab, seinem Hange zur opernhaften Inszenierung im Schauspiel in großem Maße zu frönen. Bei alledem soll sein Verdienst um die Bearbeitung des Wintermärchens nicht geschmälert werden, da er es war, der dasselbe den deutschen Bühnen gewann und auf diese Weise Bewunderern und Freunden Shakespeares einen unschätzbaren Dienst erwies. In dieser Bearbeitung wurde das Wintermärchen 37 mal bis zum 29. April 1905 in Weimar gegeben. Die Besetzung der ersten Aufführung war folgende: Leontes: Grans; Hermione: Daun; Perdita: Röckel; Polyxenes: Hermann; Florizel: Wünzer; Antigonus: Genast. Die Kritik sprach sich außerordentlich günstig über Bearbeitung sowie Darstellung aus, so daß ein durchschlagender Erfolg zu konstatieren war. In dieser Form ging das Wintermärchen über eine ganze Anzahl deutscher Theater und wurde überall mit Beifall aufgenommen.

Dingelstedts größte Tat jedoch ist die Bearbeitung sowie die Aufführung eines Zyklus der Königsdramen zur Feier des 300jährigen Geburtstages Shakespeares in Weimar. Schon Schiller hatte seinerzeit die Wichtigkeit der Königsdramen für die deutsche Bühne erkannt. Er schrieb am 28. Nov. 1797 an Goethe: « . . . Der Mühe wäre

es wahrhaftig wert, diese Suite von 8 Stücken, mit aller Besonnenheit, denen man jetzt fähig ist, für die deutsche Bühne zu bearbeiten. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden.» Leider ist Schiller nie dazu gekommen, diesen Plan in Wirklichkeit umzusetzen. Ungefähr 70 Jahre später nahm ihn Dingelstedt auf.

Zunächst ist festzustellen, daß Dingelstedt seinen Zyklus der Königsdramen mit Richard II. beginnt, und sowohl den zeitlich viel früher spielenden König Johann, wie das den Historien angehängte Drama Heinrich VIII. vollständig übergeht. Die Gründe für die Nichtbearbeitung des ersteren mögen verschiedene sein: Eckard meint in seiner Besprechung über die Erstaufführung dieses Zyklus, daß Dingelstedt nach dem kräftigen und prachtvollen Schluß des Königs Johann ein Abfallen Richards II. fürchtete, und daß wohl hauptsächlich der Gesichtspunkt maßgebend war, den Kampf *der roten und weißen Rose* als Mittelpunkt des Zyklus stark herauszuschälen, so daß sämtliche Stücke von Richard II. bis zu Richard III. sich zu einem einzigen gewaltigen Drama formten, dessen Exposition in Richard II. und dessen erschütternde Katastrophe in Richard III. gegeben ist. Daß er Heinrich VIII. überging liegt wohl in der Schwäche dieses historischen Prunk- und Ausstattungsstückes begründet. Die Engländer mag es vielleicht interessieren, ihre größte Königin als Kind im Taufkleid über die Bretter tragen zu sehen, uns Deutschen ist sie Hekuba!

Über die vorherrschenden Richtlinien dieser Bearbeitungen, die Dingelstedt selbst zweimal deutlich ausgesprochen hat — in der Einleitung zu den Studien und Kopien nach Skakespeare und in der Nachschrift am Ende seiner gesammelten Werke — wäre folgendes zu bemerken. Die Sprache der Bearbeitung soll zunächst mundgerecht, ihre szenische Einrichtung bühnengerecht sein; Klarheit und Übersichtlichkeit der treibenden Motive, schärferes Herausarbeiten derselben, nochmalige Übersetzung ungewöhnlicher Wortfügungen oder durch Kürze des Ausdrucks dunkler Stellen immer in Rücksicht auf den Zuschauer, der nicht imstande ist, eine ihm unklar gebliebene Wendung bei dem raschen Fortgang des Spiels schnell noch einmal zu lesen, wie es dem Leser in der stillen Studierstube vergönnt ist. Ferner die möglichste Beseitigung der vielen Verwandlungen des Originals, die mangels einer Drehbühne oder Shakespeare-Bühne im heutigen Sinne, die Handlung in ungezählte kleine Bilder zerrissen und die halbwegs aufgekommene Stimmung durch das Fallen des Vorhangs sofort wieder erstarren ließen. Aus diesen Erwägungen

heraus ordnete er die Akt- und Szenenfolge anders, legte manches Gleichwertige zusammen, ließ vieles Unwesentliche fort oder schaltete es an andern Stellen ein, spitzte die Akt- und Szenenschlüsse schärfer zu, so daß sich zweifellos eine stärkere Bühnenwirkung ergab. Besonders fruchtbar ist von Dingelstedt die Idee, Auftritte mit verschiedenen Schauplätzen möglichst auf einen zu reduzieren, in den Schlachtszenen angewendet worden, die bei Shakespeare die Schauplätze unendlich oft wechseln. — Es ist ihm gelungen durch Verschiebung der Szenenfolge, eigene kleine Einfügungen, diese Schlachtbilder zu einer mächtigen Steigerung zu führen, wie z. B. den ganzen 4. Akt in Heinrich V., wobei Dingelstedt die zerrissenen Szenen des Originals zu einem einzigen großen Bild, der Schlacht bei Azincourt, zusammenzieht. Durch Umstellung der Reihenfolge der Szenen gelang es ihm eine vollkommen glatte Abwicklung in fortschreitender Handlung zu schaffen, die in ihrer Bühnenwirksamkeit ein Triumph des Dramaturgen ist. Diese Notwendigkeit der Zusammenziehung zerstreuter Szenen bei Skakespeare, die zeitlich nicht auseinanderliegen, zu einem einzigen Bilde, findet auch die Zustimmung jedes modernen Dramaturgen, sofern sie nicht zu tiefe Einschnitte ins Fleisch der Dichtung bedingt.

Überhaupt ist jede bühnentechnische Vereinfachung Shakespeares in diesem Sinne nur willkommen zu heißen. Denn alle größeren Pausen, die ein Umbau bedingt, zerstreuen und lenken den Zuschauer ab, mindern seine Gabe, dem Dichter beim Eindringen in die Seele seiner genial empfundenen Charaktere zu folgen. Hier ist das Dichterwort: «Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken», nicht zu beherzigen.

Leider hat es Dingelstedt nicht vermieden, durch eigene Zusätze und Umdichtung einige Charaktere vollständig zu verändern. So z. B. die dämonisch und übermenschlich angelegte Margaretha von Anjou in Heinrich VI. Bei Shakespeare eine gewalttätige, groß angelegte, aller Hindernisse spottende Natur, bei Dingelstedt eine zornige, manchmal etwas sentimental veranlagte Frau. Aus der prächtigen, rassereinen Renaissancefigur wird eine schwächliche, ziemlich modern empfindende Dame. Zum Vergleich ziehe ich eine besonders markante Stelle heran:

Shakespeare (Schlegel) *III. Teil. V. A. 6. Sz.*	*Dingelstedt:* *II. Teil. V. A. 2. Sz.*
Marg. Ach, wär dein Vater einst so fest gewesen!	*Marg.* «O wär dein Vater doch so fest gewesen!
Richard. So hättet ihr den Weiberrock behalten	*Richard.* Dann hättest du die Kunkel fein behalten,

Und Lancaster die Hosen nicht gestohlen.

Prinz. Aesop mag wohl in Winternächten fabeln,
Hier passen deine groben Rätsel nicht.

Richard. Beim Himmel, Brut, dafür will ich dich schlagen.

Marg. Du bist geboren zu der Menschen Plagen!

Richard. Schafft doch das lose Maul von Weibe weg.

Prinz. Nein lieber stopft dem Buckligen das Maul.

König Eduard. Still, trotzig Kind, sonst will ich stumm dich machen.

Clarence. Du bist zu vorlaut ungezog'ner Knabe.

Prinz. Ich kenne meine Pflicht, ihr brecht sie Alle.
Wollüst'ger Eduard u. meineid'ger George
Und mißgeschaffner Richard! Alle wißt,
Verräter wie ihr seid, ich bin eu'r Obrer.
Du maßest meines Vaters Recht und meins dir an!

K. Eduard (ersticht ihn). Nimm dies, du Abbild jener Schmäherin.

Richard. (ebenso) Zuckst du? Nimm dies, um deine Qual zu enden.

Clarence. (ebenso) Dies hier, weil du mit Meineid mich gezwickt.

Mary. O tötet mich mit ihm!

Richard. (im Begriff sie umzubringen) Fürwahr, das wollen wir.

K. Eduard. Halt, Richard, halt! Wir taten schon zu viel.

Richard. Warum soll sie die Welt mit Worten füllen?

K. Eduard. Sie fällt in Ohnmacht? Bringt sie wieder zu sich.

Richard. Clarence, entschuldige mich bei meinem Bruder.
In London gibts ein dringendes Geschäft;
Und nicht das Szepter und das Schwert geführt.

Prinz. Du hast den Buckel, nicht den Witz Aesops,
Erlass' die plumpen Fabeln meiner Mutter.

Richard. Der Bucklige wird dich zertreten, Wurm!

Clarence. Du bist zu vorlaut!

Richard. Also macht ihn stumm!

(Er stürzt auf den Prinzen, Margarethe dazwischen)

König Eduard. Ich will den trotz'gen Knaben Sitte lehren.
Eduard, wenn du zur Stelle niederkniest [kennst,
Vor mir und mich als König anerSo schenk ich dir das Leben.

Prinz. Mir das Leben? Und meiner Mutter auch?

K. Eduard. Nein dir allein; von deiner Mutter später.

Mary. Nimm es an; knie nieder, süßes Kind.

Prinz. Vor Gott und dir geliebte Mutter! nie vor einem York.
Meineidiger Georg, wollüstger Eduard,
Und mißgeborner Richard: alle drei
Seid ihr Verräter, ich bin euer König!

K. Eduard (ersticht ihn). So fahr zur Hölle!

Clarence (ebenso). Und nimm das noch mit!

Richard (ebenso). Und das, um deiner Qual ein End zu machen.

Mary. O seid barmherzig, tötet mich mit ihm!
Mein einz'ges Kind! *(Pause)*

Prinz. (sterbend) Lieb Mütterlein, gut' Nacht!

K. Eduard. (leise) Wir sind zu rasch gewesen.

Clarence. (leise) Ja, wir taten zu viel.

Richard. (laut) Nicht doch, wir taten nicht genug.
Die Mutter sterbe mit dem Kind.

K. Eduard. Zurück!

Eh ihr dahin kommt, sollt ihr Neues hören.

Clarence. Was? Was?

Richard. Der Turm! Der Turm! (ab)

Marg. Mein Eduard! Sprich mit deiner Mutter, Kind!
Kannst du nicht sprechen? — O Verräter! Mörder!
Kein Blut vergossen die, so Cäsarn fällten,
Verbrachen nichts, verdienten keinen Schimpf,
Wär diese Untat zum Vergleich daneben.
Er war ein Mann, dies gegen ihn ein Kind:
Kein Mann läßt seine Wut an Kindern aus.
Gibt's Ärgres noch als Mörder, daß ich's nenne?
Nein, nein! Mein Herz wird bersten, wenn ich rede,
Und reden will ich, daß das Herz mir berste.
Schlächter und Buben! blut'ge Kanibalen!
Welch süße Pflanze mähtet ihr zu früh!
Nein, ihr habt keine Kinder, der Gedanke
An sie, hätt' eu'r Gewissen sonst gerührt.
Doch wird euch je ein Kind zu teil, erwartet,
Das man es so in seiner Blüte wegrafft,
Wie diesen holden Prinz, ihr Henker, jetzt!

K. Eduard. Fort mit ihr! geht, bringt mit Gewalt sie weg.

Marg. Nein, bringt nicht weg mich, gebt mir hier den Rest.
Hier birg' dein Schwert, mein Tod sei dir verziehen.
Ich will es, ich befehl' es — ich, der König!

Richard. (*höhnisch*) Ja so, der König! — Er hat zu befehlen,
Und ich gehorche — ich der Untertan..
So werdet ihr hier fertig mit dem Weibe,
Ich such mir meinen Mann. (will ab)

Clarence. (*halblaut*) Wo das?

Richard. (*energisch*) Im Tower. (*ab*)

Marg. Mein Eduard, sprich mit deiner Mutter.
(*sie legt ihr Ohr an den Mund der Leiche*)
Kind,
Kannst du nicht sprechen? (*auffahrend*) O blutdurst'ge Mörder,
Ist jemals eine Tat gescheh'n wie die?
Ein Kind zu morden vor der Mutter Augen.
Drei Männer auf ein wehrlos Kind! — Nicht Männer,
Nein Buben, Schlächter, Henker, Kanibalen!
O seid verflucht, in Ewigkeit verflucht!
(*zum König*) Die Frucht, mit welcher Deines Weibes Leib
Gesegnet ist, sei hier verflucht! Sie sterbe
Wie dieses Kind, durch Mord! Verflucht ihr alle!
(*sie stürzt zusammen*)

K. Eduard. Führt sie hinweg! Wenn's sein muß, mit Gewalt!

Marg. Lasst mich bei meinem Kind, nicht leben, sterben!
Gebt mir den Tod und mit demselben Eisen,
Das seine süße Brust zerrissen hat.
Eduard, den Tod!

K. Eduard. Hinweg!

Marg. (*zu Clarence*) Ein Gnadenstoß von deiner Hand!

Clarence. Ich schwur, dich nicht zu töten.

Marg. Georg, du pflegst ja deinen Schwur zu brechen,

Du willst nicht, wie? — dann Clarence, tu' es du.

Clarence. Bei Gott, ich will dir nicht so Liebes tun.

Marg. Nun, bester Clarence! lieber Clarence, tu's doch!

Clarence. So hast du nicht gehört, wie ich's verschwur?

Marg. Ja wohl, doch pflegst du deinen Schwur zu brechen.

Sonst war es Sünde, jetzt Barmherzigkeit.

Wie? du willst nicht? Wo ist der Höllenschlächter,

Der finstre Richard? Richard, sag', wo bist du?

Du bist nicht da; Mord ist Almosen dir,

Du weisest kein Gesuch um Blut zurück.

K. Eduard. Fort, sag ich! Ich befehl euch, bringt sie weg!

Marg Euch und den Euren geh's wie diesem Prinzen!

(*sie wird abgeführt).*

O brich auch den! — Du willst nicht? Wo ist Richard,

Der finstre Höllenschlächter? Sag, wo bist Du?

Dir ist ein Mord Almosen und Vergnügen,

Du wiesest keine Bitt' um Blut zurück!

K. Eduard. Zum letztenmal, wer führt die Furie weg?

(*Soldaten springen zu*)

Marg. Nicht ohne ihn! Gebt nur mein Kind! Was sag ich?

Nur meines Kindes Leiche gebt mir mit.

(*Soldaten heben die Leiche auf*)

Tut ihm nicht weh. Ich hab' ihn zart gewöhnt.

In meinem Schoße ist er eingeschlafen,

Das tat er oft, da er noch kleiner war,

In diesen weichen Armen eingewiegt.

Ihr guten Leute, tragt ihn in sein Bettchen,

Allein behutsam, bitte: weckt ihn nicht;

Ihr hörtet ja, er seufzte «gute Nacht!»

An meinen Busen legt sein hold Gesicht,

So hat er's gern. Nun kommt, doch sachte, sacht!

(*ab*)

Ich glaube, hier ist jeder Kommentar überflüssig.

Allerdings ist es Dingelstedt auch gelungen, durch Umarbeitung einiger Shakespeare'scher Charakterzeichnungen, lebensvolle und scharf umrissene Figuren zu schaffen und so den Eindruck der Bühnenwirksamkeit derselben zu erhöhen, wie z. B. die Figur König Karls VI. in «Heinrich V.». Bei Shakespeare ist dieser König vielleicht nur als Schwächling gezeichnet, im ganzen aber ziemlich farblos gehalten. Dingelstedt hat eine vollständig neue Charakterfigur geschaffen. Durch eine einleitende, zugedichtete Szene, in deren Verlauf der Dauphin von der Krankeit des Königs erzählt, wird man sofort in medias res der Charakteristik geführt:

Der Anfall ist
Vorbei, sechs Tage lang hat er gewährt.
Besinnungslos, im Starrkrampf lag der König;
Erschloß er je einmal die hohlen Augen,
So sah der Irrsinn grauenvoll hervor,
Und Töne, herzzerreißend, markerschütternd,
Entrangen sich den schaumbedeckten Lippen,
Daß seiner Ärzte, seiner Diener Schar
Sich schreckensbleich im fernsten Winkel barg,
Nun ist er aufgewacht, allein so matt,
Daß Niemand mit Geschäften wagt zu nahn!

Aus dieser Einleitung ist ersichtlich, wie wichtig Dingelstedt Klarheit und Verständlichkeit der Dichtung ist. In der Szene sodann, in welcher der König zum erstenmale handelnd eingreift, tritt es noch deutlicher in die Erscheinung. Der Connétable von Frankreich schlägt einen Überfall auf die heranrückenden Engländer vor, die anwesenden Prinzen und Großen des Reiches fordern dagegen offne Schlacht. Karl läßt sich die Oriflamme und sein Schwert bringen, kann aber dieses nicht mehr heben:

«Zu schwer! für meinen schwachen Arm zu schwer!
Mir taugt kein Schwert mehr und kein Marschallstab;
Ich kann nur noch im Kartenspiele kämpfen,
Nur Kartenkönige stechen im Piquet . . .
(er verliert sich in Wahn)
Gebt mir die bunten Bilder, die der Witz
Erfunden hat, um einen kranken König
In seines Wahnes Stunden zu zerstreun
Ich spiele . . . König Heinrich ist mir noch
Revanche schuldig . . . für Crecy Revanche
Wer sagt, daß ich verliere? Die Partie
Steht gut . . .

Die Oriflamme, die Kriegsfahne der französchen Könige, welche in den englischen Kriegen zum letztenmal gebraucht wurde, wird gebracht. Der König zieht noch sitzend die Fahne zu sich herab, eine historische Tatsache, die Dingelstedt außerordentlich geschickt verwendet hat.

. . . An der geweihten Lanze goldnem Schaft
Erheb' ich mich zur alten Herrscherkraft,
Den Schlachtruf gebend: Frankreich, Saint-Denis!
. . . Zum letzten mal — ich schwör's bei Saint-Denis, —
Wird euch die Oriflamme vorgetragen,
Wenn sie nicht siegreich aus dem Kampfe kommt!

Wie man sieht, hat die Wirkung des Königs Karl in dieser Gestalt durch die Umarbeitung ganz wesentlich an Eindruck gewonnen, was

Dingelstedt ja hauptsächlich auch im Sinne hatte. Die Gegenüberstellung der beiden Könige ist mit feiner Empfindung vollzogen, so daß die Charakterunterschiede der beiden augenblicklich dem Zuschauer deutlich in die Augen springen. Überhaupt ist es dem Bearbeiter gelungen die Engländer und Franzosen, abgesehen von den Gestalten der eben erwähnten Könige, scharf auseinanderzuhalten, indem er die ursprünglichen Rasse-Eigenschaften beider Nationen besonders stark betonte.

Trotzdem eine derartige Umarbeitung und Neudichtung Shakespeare'scher Dramen vom Standpunkt des heutigen Dramaturgen zu verwerfen ist, muß Dingelstedt doch das Verdienst zugesprochen werden, der mehr episch gehaltenen Historie von König Heinrich V. den Weg auf die deutsche Bühne gebahnt zu haben. Die zeitgenössische Kritik ging ja allerdings auch nicht geschlossenen Auges an diesen Bearbeitungen vorüber, mußte aber trotz aller Ausstellungen Dingelstedts Bemühungen um die Historien dankbar anerkennen. Denn erst durch ihn sind manche dieser Stücke dem deutschen Theater zugänglich gemacht worden und die Gesamtaufführung in Weimar, wie er sie so glücklich in Szene setzte, zeigte den Zuschauern, welcher Schatz damit gehoben war. Es war kein kleines Wagnis, was Dingelstedt durch diese Gesamtaufführung unternahm; denn Weimar hatte nicht wie andere reich dotirte Theater, über große Hilfsmittel zu verfügen; das Personal war nicht zu zahlreich, und im Fall der Erkrankung eines Darstellers war ein Ersatz nicht zu beschaffen. Indes ging alles trefflich vorüber und steigerte sich der Beifall von Aufführung zu Aufführung. Der Eindruck auf die Anwesenden war ein gewaltiger. Adolf Stahr spricht es in seinen «Briefen an die Nationalzeitung» aus, daß seit mehr als 20 Jahren keine ähnliche, mächtige und bedeutungsvolle dramatisch-theatralische Einwirkung auf Herz, Gemüt und Geist, keine ähnliche Leistung auf *irgend einer deutschen Bühne* vorgekommen sei.

Eine wackere Schar Männer und Frauen zieht an unserem inneren Auge vorüber, wenn wir dieser erfolgreichen Weimarer Tage gedenken. Ohne die selbstlose Hingabe aller beteiligten Künstler hätte Dingelstedt wohl kaum seinen Plan zur Ehrung Shakespeares verwirklichen können. Jeder stellte sich willig in den Dienst der großen Sache, spielte mehrere, große und kleine Rollen, und so entstand jenes prächtige Ensemble, dessen die Kritiker jener Zeit so begeistert erwähnen.

Die Hauptrollen lagen in den Händen folgender Mitglieder: Lehfeld — Bolingbroke, Heinrich IV., Erzbischof von Canterbury,

Winchester, Richard III.; Grans — Richard II., Prinz Heinz, Heinrich V., Heinrich VI.; Dessoir — Falstaff, Jack Cade.; Wünzer — Percy, Richmond; Milde — York in «Richard II.», Karl VI., Gloster in «Heinrich VI.», Clarence; Frl. Bußler — Katharina und Elisabeth in «Richard III.»; Frau Hettstedt — Margaretha von Valois.

Die Dekorationen waren vom Hoftheatermaler Händel entworfen, die Kostüme von Professor Dopler. Die zur Handlung gehörige Musik komponierten zu Richard II. Lassen, zu Heinrich V. und VI. Rötsch, und die zu Richard III. Stör. Man sieht, welch eine Summe von Arbeit geleistet wurde, um diese Weimarer Aufführung zustande zu bringen. Alle die Teilnehmer jener Epoche, die noch ihren Glanz über Weimar wirft, deckt schon lange das Grab. Mögen diese Zeilen sie den Lesern derselben wieder in freundliche Erinnerung zurückrufen.

Allerdings konnte ein solches Unternehmen auch nur dann gedeihen, wenn fürstliche Huld und Großmut es tatkräftig unterstützte, wie dieses in Weimar durch Carl Alexander der Fall war. Sein Interesse für Kunst und Wissenschaft ist ja allenthalben bekannt und wurde erst recht rege und unermüdlich, wenn es galt sein geliebtes Weimar in den Mittelpunkt solcher und ähnlicher Pläne zu stellen.

Die große Aufführung der Königsdramen wurde der Anlaß zur Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Die Aufrufe dazu gingen von Dingelstedt und Oechelhäuser aus. Man sieht also, auch hier wieder wie bei der Gründung des Schiller-Vereins, war Dingelstedt eine treibende Kraft, trotzdem sein Plan, den er in seinen «Studien und Kopien» im Jahre 1858, eine Pflege Shakespeares betreffend, niederschrieb, von ihm später fallen gelassen ward. Aber durch die Großherzogin Sophie, deren Interesse Oechelhäuser anfachte, wurde Dingelstedt wiederum dafür gewonnen und, einmal warm, betrieb er die Gründung mit Eifer.

Die Namen Shakespeare, Dingelstedt und Weimar sind also auf's engste verknüpft, und es wäre eine Unterlassungssünde gewesen, beim Carl-Alexander-Jubiläum nicht daran zu erinnern.

Das nationale Erlebnis im englischen Renaissancedrama.

Von

Philipp Aronstein.

§ 1. Charakter des englischen Renaissancedramas.

Das englische Renaissancedrama steht insofern einzig da, als es keine andere moderne Literaturerscheinung gibt, die in demselben Maße auf und aus dem Boden des Gesamtlebens einer nationalen Gemeinschaft erwachsen ist, geblüht hat und untergegangen ist. Es ist in dieser Beziehung nur mit dem griechischen Drama zu vergleichen und hat vor diesem für die erkennende Nachwelt den Vorzug, daß es uns einerseits in viel größerem Umfange erhalten ist und wir andererseits viel genauer die Umstände und Bedingungen seiner Existenz als Kulturerscheinung kennen. «Das Schauspiel», sagt Hermann Bang, «ist nicht das Leben, sondern wie alle Kunst eine Konzentration des Lebens, eine konzentrierte Darstellung des Lebens in seiner Fülle, seinen Höhen und Tiefen, seinen inneren Veränderungen und Schwankungen. Die wechselnde innere Form des Lebens, die psychologischen Zustände, welche dem historischen Geschehen zugrunde liegen und es erklären, sind in den dramatischen Erzeugnissen für immer niedergelegt und lassen sich aus ihnen herauslesen.» Wenn dies vom Drama im allgemeinen richtig ist, von dem des Aeschylus und Sophocles, wie von dem Corneilles, Racines und Molières, von dem Lessings und Schillers wie von dem Ibsens und Hauptmanns, so gilt es doch insbesondere von der dramatischen Literatur, die die zwei Generationen etwa vom Siege über die spanische Armada bis zum Ausbruch der großen Revolution umfaßt.

Die Bühne hatte eben für die damalige Zeit eine ganz besondere Bedeutung. Zeitungen gab es noch nicht, und das Buch spielte in der Unterhaltungsliteratur noch eine recht bescheidene Rolle. Zwar

bestand eine ziemlich reiche Pamphletliteratur, an der sich die ersten Literaten der Zeit, Lyly, Nash, Greene, G. Harvey, Dekker u. a. beteiligten; auch die literarische Kritik und die Prosadichtung, der Roman, haben in dieser Zeit ihre Anfänge, aber es sind doch nur bescheidene Ansätze. Es gab noch kein Lesepublikum von irgendwelchem Umfange, und Unterhaltung und Zerstreuung suchten der junge Kavalier wie der Handwerkslehrling, die vornehme Welt beiderlei Geschlechts wie das Bürgertum und die Halbwelt in den hölzernen Gebäuden, die sich an den Nordgrenzen der Stadt und am Südufer der Themse in den der Gerichtsbarkeit der puritanischen Stadtverwaltung entzogenen «Liberties» oder Freistätten oder auch in den ehemaligen Klosterbezirken an der Themse erhoben. Die Bühne vereinigte die Funktionen, in die sich heute Zeitung, Buch und Theater teilen.

§ 2. Das Theater und die Staatsgewalt.

Infolgedessen gibt das englische Renaissancedrama in weit höherem Maße als irgend eine andere dramatische Literatur ein Abbild der Zeit, ihres Lebens auf allen Stufen der Gesellschaft, ihrer geistigen Physiognomie, ihrer Lebensanschauungen, ihres Glaubens und Aberglaubens, ihrer Sitten und Gewohnheiten. Es war sich dieser Bedeutung sehr wohl bewußt. Nicht bloß bei Shakespeare in der bekannten Stelle im *Hamlet* (III, 2) wird hierauf hingewiesen, sondern ähnlich hatte sich schon 20 Jahre früher Sir Philip Sidney in seiner *Apology for Poetry* über die Bedeutung des Dramas ausgesprochen, und ähnlich sprach im Jahre 1612 Thomas Heywood in seiner *Apology for Actors*. Auch Ben Jonson hebt in den Vorreden seiner Lustspiele immer wieder die große ethische Bedeutung des Dramas für das Leben hervor. Es wäre merkwürdig, wenn hierbei das, was alle bewegt, die Schicksale, die Kämpfe, die Freuden und Sorgen der Allgemeinheit auf der Bühne keinen Ausdruck fänden. In der Tat ist das Drama auch in dieser Beziehung ein Werkzeug und ein Ausdrucksmittel der öffentlichen Meinung; es spiegelt das große nationale Erlebnis des englischen Volkes, die politischen äußeren und inneren Kämpfe, die das moderne England begründet haben; kurz es ist bis zu einem gewissen Grade politisch. Wir hören, daß sogar fremde Mächte sich über politische Tendenzen des englischen Theaters beklagen. Im Jahre 1595 schreibt der englische Vertreter in Edinburg an Lord Burleigh, wie übel er König Jakob nähme, daß «the comedians

in London should scorn the king and people of Scotland in their play»[1]). Im Jahre 1608 ersuchte der französische Gesandte, die Aufführung von Chapmans Tragödie von Biron zu verhindern, in der die Königin von Frankreich auftritt, wie sie ihre Hofdame ausschimpft und ohrfeigt, und beklagt sich, als die Schauspieler das Stück doch spielten, darüber beim Minister, dem Grafen Salisbury. In dem Bericht, den der französische Gesandte darüber nach Paris schreibt, heißt es auch, daß die Schauspieler ein paar Tage vorher ihrem Könige, seinem schottischen Aussehen und seinen Günstlingen seltsam mitgespielt hätten; sie hätten ihn dargestellt, wie er auf der Jagd geflucht und einen Edelmann geschlagen hätte und als wenigstens einmal täglich betrunken[2]). Namentlich der spanische König hatte oft Gelegenheit, sich über Bühnenangriffe zu beschweren. Wir hören schon im Jahre 1562 von einer Beschwerde des spanischen Gesandten, der von den «beständigen Büchern, Schauspielen und Liedern» spricht, «die zur Beschimpfung König Philipps geschrieben würden»[3]); im Jahre 1592 stellte der Jesuit Parsons in einer Flugschrift fest, daß man gewisse Schauspieler auf ihren öffentlichen Bühnen den König von Spanien verspotten und verhöhnen lasse[4]), und im Jahre 1623 erregte Middletons Stück «Das Schachspiel», in dem der König von Spanien, spanische Adlige und Bischöfe und namentlich der spanische Gesandte Graf Gondomar in roher und beschimpfender Weise auf der Bühne dargestellt wurden, den Zorn des letzteren, und es kam zu einem Verbot des Stückes und zu einem Verweis der Schauspieler[5]). Andere Zeugnisse fehlen nicht. Im Jahre 1591 erwähnt Sir John Harington in seiner *Apology for Poetry* ein Stück «Das Kartenspiel», «in welchem gezeigt wurde, wie vier schmarotzerhafte Buben die vier Hauptberufe des Reiches, die der Soldaten, Gelehrten, Kaufleute und Landwirte, beraubten»[6]). Und so ließen sich noch viele Beispiele anführen. Wie verhielt sich nun die Regierung gegenüber dieser politischen Betätigung der Bühnen? Zunächst natürlich und jedenfalls offiziell zurückhaltend,

[1]) R. Simpson, *On the Political Use of the Stage in Shakespeare's Time.* Transactions of the New Shakespeare Society 1874.

[2]) E. K. Chambers, *Court Performances under James the First.* Mod. Lang. Rev. 1909, p. 158f.

[3]) Froude, *Reign of Elizabeth* I, p. 281.

[4]) Virginia Cocheron Gildersleeve, *Government Regulations of the Elizabethan Drama,* p. 92.

[5]) Ward, *English Dramatic Literature* II, 524ff.

[6]) R. Simpson a. a. O.

verbietend und strafend. Schon unter Heinrich VIII. und unter seinen beiden ersten Nachfolgern Eduard VI. und Maria, als der Kampf zwischen der alten und neuen Form des Christentums hin- und hertobte, ging man mit strengen Gesetzen und Strafen gegen die Darstellung politischer und namentlich religiöser Streitfragen auf der Bühne vor[1]). Elisabeth erneuerte diese Gesetze, unterstellte das Theater der Zensur der Behörden und wies diese durch eine Verfügung vom 16. Mai 1559 an, keine Stücke zu dulden, in denen Gegenstände der Religion oder der Staatsregierung behandelt würden, «da dies Dinge sind, die nur von Männern von Ansehen, Gelehrsamkeit und Weisheit behandelt werden sollten und auch nur vor einer Zuhörerschaft von ernsten und verständigen Personen». Vom Jahre 1574 ab wurde dem «Master of the Revels», d. h. dem königlichen Hofintendanten, die Aufsicht über Bühne, Schauspieler und Drama übertragen und eine förmliche Zensur eingerichtet. Unter Jakob I. wurden einige neue Verordnungen erlassen. Durch ein Gesetz vom Mai 1606 wurde es untersagt, den Namen Gottes auf dem Theater zu mißbrauchen, und der Zensor hatte viel zu tun, überall Flüche, ein Begriff, der ziemlich weit gefaßt wurde, gewissenhaft auszumerzen. Auch die Darstellung moderner christlicher Könige auf der Bühne wurde durch ein besonderes Gesetz verboten.

Was nun das tatsächliche Verhalten der herrschenden Gewalten gegenüber dem Theater angeht, so ist es verschieden gewesen. Nicht selten scheinen sie selbst die Bühne als ein wichtiges Mittel, die öffentliche Meinung zu beeinflussen, benutzt zu haben. In dem mit literarischen Waffen geführten Streite von 1588/89 zwischen der Staatskirche und den Puritanern, der nach dem Pamphlet des Hauptangreifers der Staatskirche, Martin Marprelate (Prälatenverderber), bezeichnet wird, spielte auch die Bühne auf seiten der Kirche eine Rolle, sicherlich zuerst nicht ohne Billigung und wahrscheinlich auf direkte Anregung der kirchlichen Behörde, wenn auch dann die Benutzung der Bühne zu diesem Zweck untersagt wurde[2]). Mit Vergnügen hat sicherlich die Königin Elisabeth Lylys bei Hofe aufgeführtes Stück *Midas* (gedr. 1592) angehört, in dem in durchsichtiger Allegorie sie selbst verherrlicht und ihr mächtiger, aber besiegter Gegner Philipp II. von Spanien verunglimpft wurde. Und öffentlich und unter Duldung der Behörde wurden jedenfalls Dramen aufgeführt,

[1]) Vgl. V. C. Gildersleeve a. a. O., Cap. I.

[2]) Vgl. hierzu bes. die Cambridge History of Literature vol. III, Chap. XVII.

die wie das Drama *A Larum for London, or the Siege of Antwerp* (gedr. 1602, aber nach Schelling 1598/99 verf.), *Die berühmte Geschichte des Hauptmanns Thomas Stukeley* (gedr. 1605, aber schon 1596 verf.), *Thomas Lord Cromwell* (gedr. 1602, nach Schelling 1592 verf.) u. a. gleichzeitige oder kurz vergangene Geschichten mit starker antispanischer und antikatholischer Tendenz auf die Bühne brachten.

In anderen Fällen trat die Behörde sehr energisch auf und bestrafte Übergriffe der Theater mit dem Verbot von Aufführungen, ja mit der Auflösung oder zeitweisen Schließung eines Theaters und mit Gefängnisstrafen für Dichter und Schauspieler. Die Tragödie *Gowry's Conspiracy* (1604), in der die Verschwörung des Grafen Gowry gegen König Jakob vom Jahre 1600 von der königlichen Theatertruppe dargestellt war, wurde nach zweimaliger außerordentlich besuchter Aufführung verboten[1]). Doch hinderte dies Verbot nicht, wie ein gleichzeitiger Beobachter schreibt[2]), «daß die Schauspieler noch weiter den ganzen Lauf der gegenwärtigen Zeit auf ihrer Bühne darstellten, ohne König, Staat oder Religion zu schonen, und zwar in solcher Verzerrung und mit solcher Freiheit, daß man sich fürchten müßte, sie zu hören». Die schwere Strafe der vollständigen Schließung des Theaters traf um 1590/91 die Chorknaben der St. Paulskirche auf 9 Jahre — wir wissen nicht weshalb, aber der Grund muß wohl ein sehr gewichtiger gewesen sein, wie denn überhaupt die Kindertheater mit Vorliebe zu satirischen Ausfällen mißbraucht wurden. Henslowes Rosen-Theater wurde im Jahre 1597 wegen der Aufführung von Nashs satirischem Stücke *Die Insel der Hunde* auf kurze Zeit geschlossen, der Dichter und die Schauspieler mußten ins Gefängnis wandern. Fast alle bedeutenden Dramatiker sind mit den Behörden in Konflikt geraten. Der streitbare Ben Jonson hatte mehrfach Streit mit denselben. Sein *Poetaster* (1601) brachte ihn in Schwierigkeiten, weil er persönliche Angriffe auf Juristen, Soldaten und Schauspieler darin gemacht haben sollte, was er ableugnet; wegen der Tragödie *Sejanus* (1603) wurde er auf Denunziation des Grafen von Northampton des «Papismus und Verrats» angeklagt und vor den Rat geladen, aber, wie es scheint, freigesprochen; im Jahre 1605 wurde er zusammen mit Marston und Chapman in das Gefängnis gesteckt,

[1]) Vgl. Winwood's *Memorials*, London 1725, zitiert von V. C. Gildersleeve a. a. O. p. 101.

[2]) Calvert an Winwood am 28. März 1605.

weil sie die Schotten in dem Stücke *Eastward Ho* verspottet hatten, und sie waren in Gefahr, wie er selbst erzählt, daß ihnen Ohren und Nase abgeschnitten wurden, kamen aber noch mit dem Schreck davon. Chapman entging der Schwierigkeit, in die er durch seine beiden Biron-Dramen (1608) geraten war, nur dadurch, daß er zu einem adligen Gönner, dem Herzog von Lennox entfloh, der ihn schützte. Das Doppelstück wurde schließlich in stark verminderter Gestalt freigegeben. Fletchers und Massingers ausgezeichnetes historisches Drama *Sir John van Oldenbarneveldt*, das im Jahre 1619, drei Monate nach der Hinrichtung dieses großen holländischen Staatsmanns dessen Schicksale dramatisiert, rief den Widerspruch des Bischofs von London hervor, der wohl auch den Druck verhinderte — es ist uns nur handschriftlich überliefert und erst 1883 von Bullen gedruckt worden. Middleton entging der Strafe für sein Drama *Das Schachspiel*, von dem vorher schon die Rede war, nur dadurch, daß «er sich aus dem Staube machte» (*shifted out of the way*), wie es in dem amtlichen Berichte über diese Sache heißt[1]). Kurz, fast keiner der Dramatiker hatte nicht einmal Konflikt mit den herrschenden Gewalten, wenn auch in vielen Fällen einige Abstriche oder Änderungen genügten, um den Zensor zu beschwichtigen. Der «sanfte» Shakespeare selbst ist Reibungen mit der Öffentlichkeit und den öffentlichen Gewalten nicht ganz entgangen. Bei der ersten Aufführung von *Heinrich IV.* im Jahre 1597 trug Falstaff den Namen des Lollarden Sir John Oldcastle Lord Cobham, der im Jahre 1417 als Verräter hingerichtet worden war, und die Identifizierung des dicken Ritters mit dem protestantischen Märtyrer erregte starken Widerspruch, sodaß der Dichter den Namen änderte. Ja, es erschien sogar im Jahre 1579 auf der Konkurrenzbühne der Shakespeare'schen ein von vier Dichtern verfaßtes Gegenstück *Sir John Oldcastle*, das der Verherrlichung seines Titelhelden gewidmet ist. Besonders aber brachte Shakespeare eine Aufführung von *Richard II.*, die auf Veranlassung von Teilnehmern an der Verschwörung des Grafen Essex am 7. Februar 1601, dem Vorabend des Putsches, im Globe stattfand und die durch Vorführung der von der Zensur gestrichenen Absetzungsszene im 4. Akte die Zuhörer anfeuern sollte, ein hochnotpeinliches Verhör vor Gericht, zusammen mit seinen Kollegen vom Theater, und jedenfalls Lebensgefahr — die Veranstalter der Aufführung hatten ihr Beginnen mit dem Tode zu büßen.

[1]) Middleton ed. Bullen vol I, LXXVIII ff.

Nicht immer waren es die Dichter selbst, die durch Streifzüge auf das Gebiet der Politik die Behörden gegen sich aufbrachten. Oft kamen solche Anzüglichkeiten auf Rechnung der Schauspieler. Hamlet warnt schon die Schauspieler, besonders die lustige Person, davor, «mehr zu sprechen, als für sie bestimmt ist» (III, 2). Chapman schreibt an den Zensor in Sachen der Druckerlaubnis für sein Biron-Drama: «Ich sehe meine eigenen Stücke nicht und trage die Zunge der Schauspieler nicht im Munde»[1]), womit er offenbar die Verantwortung für anstößige Stellen ablehnen will. Ausdrücklich bezeugt werden solche Zusätze der Schauspieler noch für Jonsons *Magnetic Lady* (1632). Das Drama wurde in dieser Beziehung nicht anders behandelt als heute etwa eine volkstümliche Posse, in die zugkräftige Kupletts eingeschaltet werden. Namentlich die Kindertheater wurden hierzu verwandt, da man Kinder nicht bestrafen konnte. Heywood klagt über diesen Mißbrauch der Kinder in seiner *Apology for Actors* (1612)[2]).

Die Folge dieses politischen Gebrauchs und Mißbrauchs der Bühne war das Aufkommen einer besonderen Klasse von Menschen, die auch sonst in Zeiten politischer Erregung ihr sauberes Handwerk treiben, der sog. Informers, Intelligencers, Decypherers oder Denunzianten. Die Dichter beklagen sich mehrfach über diese gefährlichen Menschen. Ben Jonson äußert sich hierüber ausführlich in der Einleitung zu seinem Lustspiele «Der Bartholomäus-Markt». Da legt er dem Publikum einen Vertrag vor, und in diesem heißt es zum Schlusse: »die oben genannten Hörer und Zuschauer sind schließlich einverstanden damit, daß sie weder unter sich verbergen noch verborgen halten irgend einen öffentlichen Entzifferer oder politischen Bühnendietrich, der so gravitätisch lächerlich ist, daß er nachforscht, wer mit der Pfefferkuchenfrau gemeint war, wer mit dem Steckenpferdmann, dem Obsthöker, ja sogar wer mit ihren Waren. Oder der auf Grund seiner eigenen unwissenden Eingebung feststellen will, welcher Spiegel der Obrigkeit mit dem Richter gemeint ist, welche große Dame mit der Schweinefleischhändlerin, welcher verborgene Staatsmann mit dem Mausefallenverkäufer und so weiter». Hier macht sich Jonson über diese Menschen lustig (1614). Früher hatte er in einem seiner

[1]) Letter of George Chapman, abgedr. im *Athenaeum* 6. September 1901; vgl. Gildersleeve a. a. O. p. 106.

[2]) Auch Nash klagt über diese Bühnenspionage in seinem Stücke *Summer's last Will and Testament* (1592) im Prologe. Vgl. darüber Simpson a. a. O.

literarischen Kampfstücke, dem *Poetaster* (1601), einen solchen Angeber und Sinnverdreher sowohl im Stücke selbst auftreten und sich lächerlich machen als auch als Prolog, der «Mißgunst» (Envy) genannt wird, es einleiten lassen. Jonson selbst hatte eben diese böswillige Mißdeutung reichlich erfahren.

Nun gibt es auch in der wissenschaftlichen Durchforschung des Renaissancedramas eine Richtung, die ganz in dem Suchen nach solchen Anspielungen auf gleichzeitige Personen und Ereignisse aufgeht. Diese Richtung, die namentlich in England und Amerika von jeher geblüht hat, verliert sich dann leicht in einem Gewirr von Einzelheiten, schwelgt in willkürlichen Kombinationen und phantastischen Konjekturen, die oft unbeweisbar und unwiderlegbar, aber auch für die wirkliche Kenntnis des Dramas unfruchtbar sind[1]). Wir wollen im folgenden nicht, wie diese Gelehrten, einzelnen politischen Anspielungen und Sticheleien nachspüren, neue Beziehungen entdecken, sondern vielmehr die allgemeinen Anschauungen über Staat und Kirche, Volksrecht und Fürstenrecht, Bürgertum und Adel darlegen, die das Drama meist tendenz- und absichtslos und deshalb um so überzeugender zum Ausdruck bringt, Anschauungen, die die öffentliche Beaufsichtigung, die übrigens durchaus nicht engherzig und kleinlich geübt wurde und dem Theater große Freiheit ließ, um so weniger treffen konnte, als die Behörden sich ja meist in denselben Ideen und Anschauungen bewegten. Eine solche Darlegung, bei der es weniger auf Vollständigkeit im einzelnen als auf Erkenntnis des Wesentlichen ankommt, wird zeigen, in welch engem Verhältnis das nationale Drama jener Zeit zu dem nationalen Leben stand, wie die Phantasie der Dichter von ihm aus Stoff und Richtung erhielt, bis sich zwischen den Kreisen, die die Bühne stützten und hielten, und dem nationalen Geiste allmählich eine Kluft auftat, die das Theater schließlich verschlang, so daß es in der alten Form nie wiederkehrte.

§ 3. Die vor- und früh-elisabethanische Zeit.

Die Zeit der Vorgänger der Königin Elisabeth, sowie die ersten Jahre ihrer Regierung sind erfüllt von den heftigsten religiösen Kämpfen. Von der Zeit der Ehescheidung Heinrichs VIII. bis zur

[1]) In neuerer Zeit ist der bekannteste dieser Erklärer F. G. Fleay (Schelling nennt ihn *that indefatigable, if vexatious, scholar*); ferner gehört dazu u. a. Richard Simpson, aber schon Steevens und Malone zeigen dieselbe Richtung in ihrer Kritik.

Thronbesteigung der Elisabeth wechseln in England die religiösen Systeme gewaltsam, fallen bald die Anhänger der alten Richtung, bald die der neuen als Hochverräter. Die Verurteilung und die Hinrichtung des gelehrten und geistvollen Kanzlers Thomas More und des Bischofs Fisher (1535), des Kanzlers Thomas Cromwell (1540), des Herzogs von Somerset (1552), der Bischöfe Latimer und Ridley (1553) und des Erzbischofs Cranmer (1556) bezeichnen einige der Hauptetappen auf dem blutgetränkten Wege, den die englische Geschichte in jenen Jahren ging. Die dramatische Kunst jener Zeit war die Moralität, das Bindeglied zwischen der nach Stoff und Auffassung gebundenen Kunst der Mysterien oder Mirakelspiele und der freien Gestaltung des Lebens durch die dichterische Phantasie. In dieser spielt die religiöse Kontroverse eine wichtige Rolle[1]). Unter den Moralitäten jener Zeit sind manche mit scharfer antikatholischer Tendenz, ähnlich wie sie auch in Holland und Deutschland meist in lateinischer Sprache erschienen und z. T., wie Thomas Kirchmayrs *Pammachius*, in dem der Papst als Antichrist von der Reformation besiegt wird, übersetzt wurden. Der Übersetzer dieses Kampfstückes, der streitbare Bischof John Bale, ist auch der Autor des bekanntesten dieser Stücke, der historischen Moralität *King John* (c. 1540), in welcher allegorische Gestalten, wie Empörung, Heuchelei, Tyrannei, Verrat, Wahrheit, England, Geistlichkeit, Adel neben individuellen Personen, wie König Johann, Erzbischof Stephen Langton, Kardinal Pandulphus u. a. auftreten und der König sehr unhistorisch zu einem Vorkämpfer des Rechts und Märtyrer gestempelt wird, während der Papst als der Inbegriff politischer und religiöser Verderbnis erscheint[2]). Am Ende stirbt der König durch Gift, welches ihm Heuchelei in der Gestalt eines verräterischen Klosterabtes reicht. Andere Stücke derselben Tendenz sind «Eine Anklage gegen Mutter Messe», «Der Gewissensstreit», «Die neue Sitte» (*New Custom*), «Die kräftige Jugend» u. a. m.[3]) Eduard VI. selbst soll sich durch ein Lustspiel mit dem Titel *De Meretrice Babylonica* an diesem literarischen Kampfe beteiligt haben. Auf der anderen Seite gab es auch Stücke mit katholischer Tendenz, z. B. ein lateinisches, in dem der „Ketzer Luther" auftrat, und englische, in denen

[1]) Vgl. hierüber bes. *Albert N. S. Thomson, The English Moral Plays*, bes. Ch. VI, Plays of the Reformation, New Haven 1910.

[2]) In einer schon erwähnten Klage des spanischen Gesandten vom Jahre 1562 erwähnt dieser ausdrücklich ein Buch des *heretic Doctor John Bale, in which the king of Spain and the Spanish nation were evil spoken of.*

[3]) s. Thompson a. a. O.

die Reformation angegriffen wurde, und auch politische Mißstände wurden gegeißelt, sodaß sich schon Kardinal Wolsey veranlaßt sah, die Verfasser zur Rechenschaft zu ziehen.

Die religiösen Streitigkeiten kamen mit der Thronbesteigung der Königin Elisabeth zu einem gewissen Abschluß. Das Tudor-Königtum befestigte sich und gab England die innere Ruhe, die es seit fast 2 Jahrhunderten entbehrt hatte. Diese Ruhe unter dem Schutze einer festen Monarchie empfand man als eine große Wohltat und dachte mit Schrecken zurück an die Zeit der Rosenkriege, sowie mit Besorgnis an die noch keineswegs ausgeschlossene Möglichkeit neuer dynastischer Kämpfe und Verwicklungen. Aus dieser Stimmung heraus ist eine Tragödie entstanden, die zwei junge Rechtsstudenten im Anfange der Regierung der Königin verfaßten und die vor dieser am 18. Januar 1562 von den «Herrn des Inner Temple» aufgeführt wurde, die erste regelmäßige englische Tragödie und das erste Blankversdrama, *Gorboduc* oder *Ferrex and Porrex*. Die Verfasser waren Thomas Norton und Thomas Sackville, der erstere der Schwiegersohn des Erzbischofs Cranmer, Dichter, Advokat und Parlamentsmitglied, der letztere der Herausgeber und hervorragendste Mitarbeiter an dem *Mirror for Magistrates* und ein bedeutender Politiker, später Lord Buckhurst und Graf Dorset und Lord High Treasurer, als welcher er im Jahre 1608 starb. Das Stück, das der sagenhaften britischen Geschichte des Galfrid von Monmouth entnommen ist, der Quelle so vieler englischer Dramen, behandelt ein durchaus politisches Thema. Gorboduc, König von Britannien, teilt sein Reich unter seine beiden Söhne Ferrex und Porrex. Der ältere Ferrex, der Anspruch auf das ganze Reich erhebt, bekämpft den jüngeren und wird von ihm erschlagen. Darauf ersticht die Mutter, die ihren älteren Sohn vor allem liebt, den jüngeren im Schlafe. Das Volk empört sich und erschlägt den alten König und die Königin, und das Land wird vom Bürgerkrieg zerrüttet. — Die Verderblichkeit der Zwietracht und namentlich einer umstrittenen und zweifelhaften Thronfolge ist das Grundmotiv des Dramas. Dies wird auch noch durch die erste der eingefügten Pantomimen betont, in der dargestellt wird, daß ein Bündel von Stöcken, das als Ganzes unzerbrechlich ist, dadurch gebrochen wird, daß ein Stock nach dem anderen herausgezogen und zerbrochen wird. Am Schlusse zieht in demselben Sinne der gute Ratgeber Eubulus die Moral. Da wird mit besonderer Beziehung auf die Zeitverhältnisse, auf die Gefahr eines fremdgeborenen Herrschers hingewiesen,

das schwere Joch fremder Regierung[1]); eine Anspielung, die jedem verständlich war zu einer Zeit, wo man sich noch lebhaft des spanischen Gatten der Königin Maria erinnerte und die jugendliche Königin Elisabeth von verschiedenen ausländischen Fürsten umworben wurde; da wird ferner ausgeführt, wie nötig es für ein Land sei, daß die Thronfolge schon zu Lebzeiten eines Herrschers gesichert sei und nicht dem Willen eines in sich geteilten, streitsüchtigen Parlaments überlassen werde. Da heißt es:

> Drum muß das Parlament gebunden sein
> Und fest bestimmt der Krone Erbschaft werden,
> Um ein gesichert Recht im Land zu gründen
> Und um dem Volk Gehorsam einzupflanzen,
> So lang der Herrscher lebt, in dessen Namen
> Ein Parlament rechtmäßig wird berufen,
> Daß Stetigkeit und Ruh im Staat es schaffe[2]).

In der Tat haben, was in diesem Zusammenhange besonders interessant ist, beide Verfasser, der eine, Norton, als Mitglied des Unterhauses, der andere, Sackville, als Diplomat, bei der Festsetzung der Thronfolge in ihrem Vaterlande eine Rolle gespielt[3]). In derselben Rede wird auch das Recht der Untertanen auf Revolution entschieden bestritten. «Wenn auch Könige vergessen zu regieren, wie sie sollten», so schließt Eubulus eine längere politische Darlegung, «so müssen doch die Untertanen gehorchen, wie sie verpflichtet sind». So steht eine in hohem Maße politische Tragödie an der Spitze des englischen Dramas.

§ 4. Der nationale Aufschwung um 1588.

Die erste Blüte des Dramas fällt zusammen mit dem Aufschwung des nationalen Geistes durch den Sieg über die spanische Armada und spiegelt diesen wieder. Das zeigt sich schon in den höfischen Komödien John Lylys, des Verfassers des Erziehungsromans *Euphues*. Da wurde Elisabeth, die jungfräuliche Königin, in Stücken,

[1]) Es heißt da (V, 2):

> Such one (my lordes) let be your chosen king,
> Such one so borne within your native land,
> Such one preferre, and in no wise admitte
> The heavy yoke of forreine governance:
> Let forreine titles yelde to publike wealth.

[2]) V, 2.

[3]) Vgl. Ward I, 202 und Cambridge H. of E. L. V, 68, über die politische Seite dieses Dramas bes. L. H. Courtney in den Notes and Queries Ser. II, vol. II, pp. 261—263.

die Knaben vor ihr aufführten, umschmeichelt, ihre Liebesaffären, namentlich ihr Verhältnis zu Lord Leicester, in für die Höflinge durchsichtiger mythologischer Einkleidung behandelt, so in der Komödie von dem Knaben Endymion, der den Mond liebt, und in einer anderem Lustspiele, in dem von dem lydischen Märchenkönige Midas, von dem Ovid erzählt, deutlich auf Philipp II. von Spanien und seine Niederlage im Jahre 1588 hingewiesen. In einem Selbstgespräche läßt er den Midas, der gegen Lesbos (England) Krieg geführt hat, sagen (III, 1): «Warum strebte ich nach so vielen Kronen? . . . . die, welche kleine Schiffe nahmen, schalt ich Seeräuber und mich, der ich ganze Flotten raubte, nannte ich einen Eroberer. Hat nicht das Meer unter der Zahl meiner Schiffe geseufzt, und sind sie nicht untergegangen? Habe ich nicht die Untertanen meiner Nachbarfürsten gereizt, ihre angeborenen Könige zu vernichten? . . Auf welches Königreich habe ich, auf nichtige Vorwände mich stützend, nicht Anspruch erhoben? Eine goldene Brücke wollte ich zu jener Insel bauen, und doch konnte meine Flotte nicht einmal dorthin gelangen. . . . Und jetzt bin ich jenem kleinen Fürsten zum Spott geworden? . . Kleiner Fürst? Nein . . .» und nun folgt eine Lobeshymne auf Elisabeth. Hier brach bei dem Hofdichter der patriotische Stolz durch; die Anspielungen sind auch heute noch mit Händen zu greifen. Andere politische Stücke Lylys, durch die er sich an den schon erwähnten Marprelate-Streit beteiligt hatte, sind verloren gegangen.

Lylys literarischer Einfluß ist ein sehr bedeutender und weitreichender gewesen. Shakespeare selbst hat ihn erfahren und überwunden. Aber das große nationale Erlebnis der Zeit, der Eintritt Englands in die Weltpolitik, spiegelt sich doch nur indirekt in seinen fein gedrechselten Stücken, die für einen exklusiven Kreis bestimmt waren. Geistvoll und witzig, ein feiner Stilist, war er doch, wie auch das zeigt, was wir aus seinem Leben wissen, ein kleiner Geist, der sein ganzes Leben lang nach einer festen Anstellung strebte — er wollte Master of the Revels werden, ein Ziel, das er niemals erreichte. Der große Zug, die Vorahnung einer Epoche nationalen Aufschwungs, fehlt bei ihm.

Wie anders ist das bei Christopher Marlowe, dem genialen Schusterssohne, der nach einer glänzenden literarischen Laufbahn und einem wilden Leben mit noch nicht 30 Jahren in einem Wirtshausstreite erstochen wurde. Es handelt sich hier nicht um Anspielungen auf gleichzeitige Geschehnisse oder Personen. Ob Marlowe

bei seinem Tamburlaine an König Philipp II. von Spanien gedacht hat, bei seiner Dido mit ihren zahlreichen Bewerbern an Elisabeth, wie Rich. Simpson meint, das scheinen mir ziemlich müßige Fragen. Einmal hat Marlowe allerdings ein Ereignis aus nicht zu ferner Vergangenheit dargestellt, in seinem Drama «Die Pariser Bluthochzeit», und hier gibt er dem ganzen Abscheu Ausdruck, den dieses Ereignis in einem englischen Protestanten erregen mußte, und der antipäpstlichen Stimmung in England nach dem Siege über die Armada. Der von einem Jakobinermönche zu Tode verwundete König Heinrich III. stirbt, nachdem er Rom und seine «gottlose Kirche» verflucht und der Königin von England, die den Papismus haßt, seine Grüße gesandt hat. Aber was Marlowe zum Vertreter des nationalen Geistes seiner Zeit in England macht, das ist der Glaube an die unbegrenzten Möglichkeiten des entschlossenen, vor keiner Schranke des Gewissens oder des Gesetzes zurückschreckenden Willens. *Resolution, resolute, resolved*, die immer wiederkehrenden Stichworte seiner Helden oder Verbrecher, zeigen den Geist, in dem sie Welten erobern, sich mit dem Teufel verbinden, Verbrechen aufeinander häufen und Könige stürzen[1]). Gemeinsam ist diesen Übermenschen, den Tamerlan, Faustus, Barrabas, Mortimer und Guise die skrupellose, vor keiner menschlichen oder göttlichen Schranke zurückschreckende Befriedigung der Herrschsucht, Genußsucht oder des Rachegefühls. Macchiavel sagt als Prologsprecher im «Juden von Malta», gewissermaßen das Motiv angebend: «Für mich ist Religion nur Kinderei, Unwissenheit ist mir die einzige Sünde». Marlowes Faustus ist nicht wie der Goethes ein Vertreter des strebenden und irrenden Menschengeistes; er ist vielmehr ein Vertreter der wildesten, brutalsten Genußsucht. Der böse Engel hat ihm durch die Magie die Herrschaft über die Natur verheißen. «Wie ergreift mich dieser Gedanke!», ruft Faust aus. «Soll ich Geister haben, die holen, was ich will? Die mir alle Zweifel lösen? Die verwegensten Unternehmungen für mich ausführen? Ich werde sie nach Indien schicken, um Geld zu holen; sie sollen den Ozean nach Perlen durchsuchen,

---

[1]) Beispiele sind in *Faustus* I, 1: *if learned Faustus will be resolute*; I, 3: *Then fear not, Faustus, to be resolute;* IV, 2: *Then draw your weapons and be resolute; Edward II.* 1, 4: *My lords, now let us all be resolute, Will you be resolute and hold with me?*; *Massacre of Paris* I, 2: *Then thou remainest resolute; Jew of Malta* V, 4: *To end thy life with resolution; Massacre of Paris* I, 2: *That peril is the chiefest way to happiness, And resolution honour's fairest aim, When resolution strives for victory.*

in allen Winkeln der neuen Welt nach köstlichen Früchten und fürstlichen Leckerbissen sich umschauen. Sie sollen mir alle seltsame Philosophie erklären und die Geheimnisse aller fremden Könige verraten, eine eherne Mauer um Deutschland bauen und den Rhein um Wittenberg leiten. — Sie sollen Seide nach den Hochschulen schaffen, daß sich die Studenten darin kleiden. Ich will Soldaten anwerben mit dem Gelde, das sie bringen, und den Prinzen von Parma verjagen und einziger König der Niederlande sein; und meine dienstbaren Geister sollen mir wunderbarere Kriegsmaschinen schaffen, als das Feuerschiff in Antwerpen war.» In solchen und noch wilderen Träumen von Genuß, Macht, Reichtum und Pracht schwelgen Faust und seine Freunde. Das ist der Geist der Drake und Hawkins, der Raleigh und Grenville, jener verwegenen Seehelden, die aus Abenteuerlust und Gewinnsucht in «das spanische Meer» nach Westindien hinausfuhren, um Neger zu rauben und zu verkaufen, Gold- und Silberschiffe zu kapern und Spanier zu töten. Es ist der Freibeutergeist, der in jenen Tagen den Grund des englischen Weltreiches und der englischen Seeherrschaft gelegt hat, jener Geist, der damals in den Träumen von künftiger Macht und Herrlichkeit schwelgte, der aber bis heute, wenn auch in ein moralisches Gewand gehüllt und seine Ziele mit schönen Worten von Freiheit und Recht schmückend, in England die Politik vorwiegend bestimmt hat. So ist Marlowe nicht nur, wie Courthope sagt, «das Mundstück der damaligen nationalen Idee der Handlung», er vertritt nicht nur «den Freibeutergeist, der damals bei einem großen Teile des englischen Volkes herrschte»[1]); er ist vielmehr ein Vertreter des Engländertums überhaupt. Der skrupellose, naive nationale Egoismus hat in Marlowe seinen kräftigsten, unverhülltesten Ausdruck gefunden.

Bei Marlowe finden wir, abgesehen von der erwähnten Stelle im *Massacre of Paris*, keine direkten Anspielungen auf Zeitereignisse; er ist ganz Künstler und verfolgt keine außerhalb seiner künstlerischen Darstellung liegenden Tendenzen. Sein Ziel ist die Zeichnung der tragischen Persönlichkeit, wie er sie auffaßt, und diese Auffassung zeigt ihn eben als den Sprecher des nationalen Geistes der Handlung zu jener Zeit. Anders ist es bei seinem Zeitgenossen George Peele (1558—1596?), der kein Genie wie Marlowe war, aber ein gewandter und begabter Dichter, der sich nach der herrschenden Mode und den Bedürfnissen des Publikums richtete. Gerade deshalb

[1]) Courthope, *History of English Poetry* II, p. 3 u. 422.

aber geben uns seine Dramen ein Bild der politischen Gesinnungen seiner Zeit. Wie Lyly, aber noch viel direkter, schmeichelt er der Königin Elisabeth. In seinem ersten Drama, der Schäferdichtung *Der verklagte Paris* (*The Arraignment of Paris* 1584) wird dargestellt, wie das Urteil des Paris angefochten wird und dann der goldene Apfel einer Nymphe zugesprochen wird, die Eliza heißt, in Elysien herrscht, als Herrin des zweiten Troja (d. h. London), und deren Volk Angeli heißt «oder, wenn ich mich irre, so ist es höchstens um einen Buchstaben»[1]), fügt der Dichter naiv hinzu. Ein begeistertes Lob Englands finden wir in dem Drama *Die Schlacht bei Alcazar* (gedr. 1594 verf. 1591/92). Der Gegenstand desselben ist der Untergang des Königs Sebastian von Portugal in seinem Kampfe in Afrika (1578), ein Ereignis, an dem die Engländer einen besonderen Anteil nahmen, weil sie versuchten, seinen nationalen Nachfolger Don Antonio auf den Thron zurückzuführen, von dem Philipp II. von Spanien ihn verdrängt hatte. Eine wichtige Stelle in diesem bombastischen Heldendrama spielt ein englischer Abenteurer, Thomas Stukeley, ein verwegener Mensch, der Irland für den Papst zu erobern suchte und schließlich seinen Tod in dem Kreuzzuge König Sebastians gegen die Mauren fand, eine Persönlichkeit, die auch noch den Stoff zu einer späteren anonymen Tragödie *Die berühmte Historie vom Hauptmann Thomas Stukeley* (1596) gegeben hat. War dieser Mann auch ein Feind der Elisabeth, ein Papist und Verräter, so war er doch ein englischer Held[2]). Vor allem aber ertönt in dem Stücke kräftig das Motiv von der Größe Englands und seiner Königin und spanischer Treulosigkeit. Auf den Sieg über die spanische Armada wird — anachronistisch zwar, aber was liegt daran? — mit Stolz angespielt. Sebastian preist England (2, 4, 116ff.):

«Natur und Zeit und Schicksal im Verein
Segnen es und dienen seiner Majestät.
Des Ozeans Wogen schließen rings es ein,
Die wilde Flut verschlingt all seine Feinde,
An seinen Felsen zerschellen ihre Schiffe.»

Das lautet wie ein Vorklang zu Shakespeares berühmten Preise Englands in *Richard II.* Am kräftigsten aber erschallt das Lob Englands in Peeles Historie *Edward I.* (1590/91 verf.). Hier ist die

[1]) *Her people are ycleped Angeli, Or, if I miss, a letter in the most.*

[2]) Vor seinem Tode gibt er eine Beschreibung seines Lebens, die beginnt:

In England's London, lordings, was I born,
On that brave bridye, the bar that thwarts the Thames etc.

Sage von der bösen und stolzen Königin Eleonora, einer spanischen Prinzessin, die nach mancherlei Missetaten bei Charing-Green von der Erde verschlungen wurde und in Potter's Hithe, das darauf Queen's Hithe genannt wurde, wieder herauskam, mit der Eroberung von Wales, den schottischen Kämpfen Eduards und reichlichem Unterhaltungsstoff burlesker Art für die «Gründlinge» verbunden. Ein kampfesfroher Optimismus und der Stolz auf Englands Größe ist auch hier das Grundmotiv. Gleich im Anfange haben wir eine lange patriotische Tirade, die mit den Worten beginnt: «Erlauchtes England, alter Sitz von Königen, deren Ritterkraft dich berühmt gemacht hat», und die auch stolz auf die damalige politische Lage anspielt, wenn es heißt: «Seine Nachbarstaaten, Schottland, Dänemark, Frankreich haben ihm Bündnisse zu Schutz und Trutz angeboten». Besonders aber wird in diesem Stücke das englische Königtum in Gegensatz gestellt zum spanischen Despotismus. Die böse Königin Elinor ist die Vertreterin des letzteren. Sie schwelgt in den Gedanken an Prachtentfaltung, verachtet englische Einfachheit, läßt die Bürgermeistersfrau von London, die durch übermäßiges Gepränge beim Kirchgange ihr Mißfallen erregt hat, durch Giftschlangen, die sie ihr an die Brust setzt, umbringen, und noch andere Schandtaten, wie mehrfache Untreue gegen ihren Gatten, werden ihr, die das verhaßte Spaniertum verkörpert, ganz unhistorisch zugeschrieben. Ihre Tochter Johanna rät ihr, sich zu mäßigen. «Die Männer dieses Landes», sagte sie, «sind kriegerisch — die Frauen höflich, mild und freundlich. Beide sind bis zum Tode ihren Fürsten ergeben, die mit vertraulicher Majestät regieren. Aber der Fürst, der von Stolz ergriffen wird, die Liebe der Gemeinen verschmähend, auf der die Kraft und Sicherheit des mächtigsten Staatswesens beruht, der täte besser daran als Privatmann zu leben als mit Tyrannei und Härte zu herrschen». Hier haben wir eine feine Charakteristik der *familiar majesty* des Tudor-Königtums, wie sie auch Elisabeth zeigte. Eduard I., der beliebte König, ist tief betrübt über den «spanischen Stolz» seiner Gemahlin. Sie hat den Friesmantel, den die Walliser ihrem neugeborenen Sohne als Gabe überbringen, mit hochmütiger Gebärde zurückgewiesen. Sie verlangt, als ihr Eduard die Erfüllung einer Bitte zugestanden hat, daß sich die Männer den Bart, die Frauen die Brust abschneiden. Gut, sagt er, aber er will mit seinem Bart und ihrer Brust den Anfang machen. «Fürsten, schöne Frau, sollten andern nichts tun, was sie nicht wollten, daß ihnen geschehe.» Die Sache ist ziemlich albern, aber sie ist bezeichnend für den englischen Monarchismus, der in bewußten Gegensatz zum spanischen Absolutismus gestellt wird.

§ 5. Das nationale Königtum.

Das Jahrzehnt nach 1588 bildet den Höhe- und Glanzpunkt der Regierung der Königin Elisabeth. England erwacht zum Bewußtsein seiner nationalen Größe und seiner Weltstellung. Überall auf dem Meere wurden die Spanier zurückgetrieben. Englische Schiffe legten in Spanien an, zerschossen spanische Städte wie Cadix im Jahre 1596, nahmen spanische Inseln in Besitz und kehrten mit reicher Beute nach Hause zurück. Eine zweite Armada wurde im Jahre 1597 von Philipp II. gegen England gesandt, aber auch diese zerstörte der Sturm. Ein nationales Hochgefühl, vor dem innere Streitigkeiten und Unterschiede zeitweise zurücktraten, beseelte das Volk in diesen Jahren, und wo sollte dies anders seinen Ausdruck finden als auf dem Theater? Die 12 Jahre vor der Wende des Jahrhunderts bringen die kurze aber herrliche Blüte des patriotisch-historischen Dramas, der sog. «Historien». Man fühlte das Bedürfnis, sich über die eigene nationale Vergangenheit Rechenschaft zu geben. Es ist die Zeit der nationalen Epen eines Daniel, Warner, Drayton, der Prosachroniken von Holinshed und Stow, aber vor allem des nationalen Dramas. Dies umfaßt die gesamte englische Geschichte von Eduard dem Bekenner bis zu Elisabeth selbst und weiter zurück bis zu den Sachsen und Dänen; ja nicht zufrieden hiermit brachten die Dramatiker auch die sagenhaften britischen Könige auf die Bühne wie Brutus, den Enkel des Aeneas, der nach mancherlei Irrfahrten auf der Insel Albion landete, dort Troynovant, Neutroja, gründete, später nach dem Könige Lud London genannt, und der der Insel seinen Namen gab, bis zu den durch die Sage ausgeschmückten Kämpfen der Briten mit den Römern und endlich mit den Angelsachsen. Locrine, Elidurus, der Zauberer Merlin, Arthur, Uther Pendragon, Malmurtius, Brutus, Vortigern, Ferrex und Porrex, Lear, Cymbelin, Boadicea und Caractacus sind die Helden solcher Dramen. Schelling zählt über 220 Titel von Dramen aus der englischen Geschichte oder Sage auf, von denen mehr als die Hälfte noch erhalten sind und in die sich 25 Dichter teilen. Allerdings sind hiervon nur ein kleiner Teil geschichtliche Dramen in engerem Sinne; aus der Zeit der Königin Elisabeth sind uns etwa 20 solche erhalten.

Den nach Umfang und vor allem an Wert bedeutendsten Beitrag zu diesem nationalen Drama hat Shakespeare mit seinen, wenn wir von Heinrich VIII. absehen, neun Historien geliefert. Sein politisches Empfinden, wie es sich in diesen Dramen spiegelt, ist von besonderem Interesse, weil es nicht bloß die Ansicht des einzelnen

großen Menschen darstellt, sondern die der nationalen Oberschicht, deren Sprecher er und sein Theater waren.

Vor allem war Shakespeare ein Patriot: über diese «heroische Schwäche» war er nicht erhaben. Von keinem Dichter seiner Zeit haben wir eine glänzendere Verherrlichung seines Vaterlandes als die, die der sterbende Gaunt in Richard II. ausspricht. Und wo englische Interessen mit andern, etwa mit französischen in Widerstreit sind, da nimmt Shakespeare entschieden und einseitig den englischen Standpunkt ein. In *Heinrich VI.* wird die Jungfrau von Orleans von Shakespeare als Hexe und Buhlerin behandelt; in *Heinrich V.* erscheinen die Franzosen als prahlerische Aufschneider und Windbeutel gegenüber dem Ernst, der Entschlossenheit und stillen Kraft der Engländer; besonders wird der Dauphin im Gegensatz zu dem Heldentum des englischen Königs als ein ganz windiger Geselle dargestellt. An der Gerechtigkeit der Ansprüche Heinrichs V. auf den französischen Thron läßt Shakespeare nicht den geringsten Zweifel aufkommen; er ist eben durch und durch Engländer.

Wer ist aber für ihn der Vertreter der nationalen Größe und Macht? Sicherlich nicht das Volk! Es ist oft dargelegt worden, daß Shakespeare in seinen Anschauungen aristokratisch war. Es ist das in dem Sinne richtig, daß er, wie Goethe und Schiller, von der Einsicht und Stärke des Volkes, der Masse eine sehr geringe Meinung hatte. Dies zeigt sich besonders in seiner Darstellung des Aufstandes von Jack Cade in *Heinrich VI.*, *2*, wo die Unwissenheit, Roheit und Urteilslosigkeit des Volkes und seiner Führer in den grellsten Farben geschildert wird. Auch in *Richard III.* treten Bürger auf, sogar sehr ehrenwerte darunter, wie der Bürgermeister von London und die Notabeln, aber auch sie verhalten sich entweder ganz passiv (II, 3) oder sind doch eine leicht zu betörende Masse (III, 7). Von der Anschauung des Aufkommens des Bürgerstandes, die Simpson hier bei Shakespeare sehen will, kann ich nichts entdecken. Und wie geht er erst mit dem Volke in den Römerzeiten um! In den Volksszenen in *Julius Caesar* erscheint das Volk wetterwendisch, urteilslos, von klugen Demagogen leicht nach jeder Seite zu lenken. Es ist von seinem «stinkendem Atem» die Rede, von dem äußeren Widerwillen, den es einflößt. Noch schärfer, absprechender ist der Ton in *Coriolanus*. Das ist nicht bloß die Tragödie des Stolzes, sondern zugleich die bitterste Satire auf die Masse, von der durchgehends mit der größten Verachtung, ja mit dem Ausdruck physischen Abscheus gesprochen und die als ebenso unsauber und ekelerregend in ihrem

Äußeren wie blind und unverständig in ihrem ganzen Handeln, ihrem Lieben und Hassen dargestellt wird. Es ist kein Zweifel, daß Shakespeare, selbst ein Bürgerlicher, durchaus aristokratisch empfand, daß er nur die Mängel des gemeinen Mannes sah, nichts von seinen Tugenden anerkannte und daß das Bürgertum in seiner Gesamtheit ihm höchstens gutmütigen Spott, wie etwa im «Sommernachtstraum», entlocken konnte. Welche Kluft ist da zwischen Shakespeare und, sagen wir etwa, Dickens!

Wenn Shakespeare so im Volke und im Bürgertum nicht die Einheit und Kraft der Nation sieht, so sieht er sie doch ebensowenig in der Aristokratie. Wenn auch Aristokrat von Temperament und Neigung, so war er doch politisch nichts weniger als das. Der Adel, speziell der streitbare Hochadel Englands, spielt in seinen Historien eine große Rolle; er ist mächtig, oft mächtiger als das Königtum. Die Adligen sind kleine Fürsten, deren Besitz so fest gegründet ist in Erblichkeit und Tradition wie die Krone selbst. In *Richard II.* (2, 2, 196ff.) heißt es:

> «Nimm Herefords Rechte weg und nimm der Zeit
> Die Privilegien und gewohnten Rechte;
> Laß Morgen dann auf Heute nicht mehr folgen;
> Sei nicht du selbst, denn wie bist du ein König
> Als durch gesetzte Folg' und Erblichkeit?»

In der Beurteilung und Motivierung der Handlungen der Adligen stimmen die der Jugend Shakespeares angehörenden Historien mit den in reiferem Alter verfaßten nicht ganz überein, wie W. Wetz in seinem Buche: «Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte» gezeigt hat. Aber im allgemeinen kann man doch sagen, daß der Dichter die Großen mit wenig Ausnahmen als ein Element der Zersetzung im Staatsleben hinstellt, als bewegt von selbstischen Motiven, solchen des persönlichen Ehrgeizes oder der Rachsucht für wirkliche oder vermeintliche Kränkungen. Die Vaterlandsliebe, das allgemeine Wohl, die Sorge für das Volk, Gerechtigkeit und Billigkeit sind bei ihnen nur Vorwände. Nur die beiden alten Herzöge in *Richard II.*, der edle Gaunt und der ehrliche York bilden eine Ausnahme; in ihnen lebt stark und feurig Patriotismus und auch das Gefühl der Untertanenpflicht selbst gegenüber einem entarteten Könige. Die meisten aber verfolgen rein persönliche Ziele. Sie verraten ohne Bedenken oder Gewissensbisse ihr Land an Frankreich, rufen den französischen König ins Land, liefern ihm Provinzen aus[1]).

[1]) Simpson sagt (a. a. O., p. 24): There is no question of patriotism, or right, or religion among them. Any one of them will let his country

Nicht das Volk und nicht der Adel sind die Vertreter der Größe und Einheit des Staates, sondern die Monarchie. Der Gedanke an das Königtum beherrscht Shakespeares Historien, die man daher mit Recht Königsdramen genannt hat. Vischer nennt sie «sein blutiges Lehrgedicht für Könige». Das Königtum, der Kampf um dasselbe, sein Recht und Unrecht, das Schicksal und der Charakter der Personen, die diese Würde tragen, stehen im Mittelpunkte der Handlungen und des Interesses seiner Dramen. Das Recht des Königs gründet sich auf Vererbung, auf Legitimität, nicht auf den Willen des Volkes. Aber er ist verantwortlich und verwirkt seine Herrschaft oder geht unter durch Ungerechtigkeit. König Johanns Verbrechen ist die Gefangensetzung des Prinzen Arthur und der Tod desselben, das Richards II. seine Zulassung oder Veranlassung der Ermordung seines Oheims Gloucester, seine Ungerechtigkeit gegen seinen Vetter Bolingbroke und seine Willkürherrschaft. Er verwirkt den Thron, da er nicht die Fähigkeit hat, sein hohes Amt verantwortungsvoll zu verwalten und nicht die Kraft hat, es zu behaupten. Aber sein Unrecht macht doch seine Absetzung und Heinrich Bolingbrokes Thronbesteigung nicht zum Rechte. Wie der Bischof von Carlisle prophezeit (IV, 1) folgen Blutvergießen und Bürgerkrieg mit allen Schrecken auf diese Tat. Zunächst führt die Usurpation zur Ermordung Richards durch einen allzueifrigen Helfer, der einen Wink des neuen Königs ausführt. Und seine Regierung ist eine Folge von Verschwörungen und Rebellionen, die ihn seiner Würde und seiner Macht nicht froh werden lassen. Und noch sein Sohn Heinrich V. bittet Gott auf den Knieen vor der Schlacht bei Azincourt, ihm den Thronraub und die Blutschuld seines Vaters doch an diesem Tage nicht anzurechnen, indem er anführt, was er getan habe, um das Vergehen zu sühnen, vor allem aber seine Reue (*Heinrich V.* 4, 1). Und wenn daher die Nemesis unter diesem kraftvollen, heldenhaften Herrscher ruht, so erwacht sie doch furchtbar wieder unter seinem schwachen Sohne Heinrich VI., der durch seine Schwäche seinen Thron verliert. Aber es ist nicht eine Sache des Parlaments, des Volkswillens, rechtlicher Regeln; es ist etwas Natürliches, Schicksalsmäßiges, das sich vollzieht, wenn die erbliche Nachfolge durchbrochen wird.

Die echte Monarchie aber, diejenige, die durch einen würdigen

perish for a mere personal matter of punctilio or interest. Instead of honour or conscience, they obey a blind impulse towards balance of power; and he that out-tops the rest, becomes the enemy of all.

Herrscher vertreten wird, ist das Heil des Landes. In Heinrich V. zeichnet Shakespeare den Idealkönig, gerecht, menschlich und demütig, tapfer und besonnen, ehrgeizig ohne Anmaßung und Überhebung, fromm ohne Frömmelei. In diesem Drama, das in seiner Art ein patriotisches Festspiel ist, wird die Größe Englands gleichgesetzt mit der Größe seines Königstums. Der König erscheint als Nationalheld, als glänzendster und charakteristischer Vertreter seines Volkes. Und auch die Vereinigung der ganzen großbritannischen Insel und Irlands unter dem englischen Königtum, an die zu Heinrich V. Zeiten noch niemand dachte, und die selbst damals noch ein Zukunftstraum, wenn auch ein der Verwirklichung naher, war, wird symbolisch angedeutet. Wie Shakespeare über die Politik seiner Zeit dachte, darüber haben wir in demselben Drama eine Andeutung, die einzige direkte Andeutung in seinen Werken. Es ist die Verherrlichung des Grafen Essex im Prolog des Dramas, der im Jahre 1599 einen Feldzug nach Irland machte, an den man die größten Hoffnungen knüpfte, der aber unglücklich endete und den törichten Putsch des Grafen und seinen tragischen Untergang auf dem Schafott nach sich zog. Essex war der Vertreter einer starken nationalen Politik, die alle Kräfte zum Kampf gegen Spanien zusammenfassen wollte, und eine solche muß also auch wohl nach dem Sinne Shakespeares gewesen sein. Für Verfassungsfragen, die Kämpfe der Parteien um die Macht im Lande hatte Shakespeare keinen Sinn. Seine Staatsidee war die eines organisch geordneten Gemeinwesens, in dem jeder seine Stellung ausfüllt. So stellt er den Staat dar in *Heinrich V.* 1, 2, wo der Erzbischof von Canterbury den Bienenstaat zum Vergleiche heranzieht, so legt er dem klugen Ulysses in *Troilus und Cressida* 1, 3 in einer gedankenvollen Rede das Lob der Ordnung und der Abstufung in den Mund. Bei König Johann denkt heute jeder Engländer an die Magna Charta und die Wiese von Runymede. In Shakespeares *König Johann*, ebensowenig wie übrigens in seiner Vorlage *The Troublesome Raign of John King of England,* wird dieser Grundstein der englischen Freiheit nicht einmal erwähnt. In *Richard II.* wird zwar die Bedrückung des Volkes durch harte Steuern und «täglich neue Erpressungen, wie offene Briefe, Darlehn und dergleichen» von den sich verschwörenden Adligen dem Könige vorgeworfen (2, 1, 250), aber das alles spielt bei seinem Sturze doch keine Rolle. Das Volk erscheint nur als Staffage, als Hintergrund, den entthronten König beschimpfend, Staub auf sein geweihtes Haupt werfend und dem neuen zujubelnd.

§ 6. Das Aufkommen des bürgerlichen Geistes und seine Spiegelung auf der Bühne.

Eine der wichtigsten Folgen des politischen Aufschwungs in England unter Elisabeth war die wachsende Bedeutung des Bürgertums. Der englische Handel, der bis dahin in den Händen der Kaufleute von Antwerpen und Brügge und der Hansestädte gewesen war, ging auf die englischen Kaufleute über. Im Jahre 1570 wurde von Sir Thomas Gresham die Londoner Börse gegründet; der Stahlhof in London, die Niederlassung der Hansekaufleute, verlor immer mehr an Bedeutung, und im Jahre 1597 wurden die Hansekaufleute aus London verwiesen. Große Gesellschaften, wie die der Merchant Adventurers, der wagenden Kaufleute, die russische und die indische Gesellschaft entstanden und trieben den Handel nach fernen Ländern. Wohlhabenheit und Luxus breiteten sich daher unter den Bürgern aus, und es stieg in demselben Maße wie ihre soziale Bedeutung und ihr Reichtum auch ihr Selbstbewußtsein, ihr bürgerlicher Stolz. Diese Stimmung gibt einem großen Teile des Dramas ihr Gepräge. Neben dem mehr aristokratisch gerichteten Drama, das im Globe- und im Blackfriars-Theater gepflegt wurde und das sich in erster Linie an die bessere Gesellschaft wandte, *the first and happiest hearers of the town*, wie es im Prolog zu *Heinrich VIII.* heißt, dem Drama, dessen Gipfelpunkt die Kunst Shakespeares ist — Shakespeare selbst hat unter seinen Hauptcharakteren keinen Kaufmann, denn Antonio, der königliche Kaufmann von Venedig, ist ein Patrizier, der nichts vom kaufmännischen Geiste hat — neben diesem Drama entsteht ein anderes auf den Konkurrenzbühnen Rose, Fortune, Red Bull und Curtain gespieltes, das eine bürgerliche Tendenz hat. Solch eine Tendenz zeigt sich in einigen anonymen Dramen, wie den pseudo-shakespearischen Stücken *The Life and Death of Lord Cromwell* und *Sir Thomas More*, sowie besonders dem vermutlich älteren *Life and Death of Jack Straw* (gedr. 1593, verf. nach Schelling u. a. 1587), das den Bauernaufstand unter Richard II. darstellt und besonders den Lord Mayor von London William Walworth, der den Anführer der Aufständischen erschlug, verherrlicht. Vor allem aber waren es einige der fruchtbarsten und erfolgreichsten Dramatiker, die sich in den Dienst der Sache des Bürgertums stellten. Unter diesen steht an erster Stelle der Dichter-Schauspieler Thomas Heywood[1]), der «Prosa-Shakespeare», wie ihn Lamb genannt hat,

[1]) Vgl. darüber meine Abhandlung in der Anglia, 37, 163 ff.

der nach seinem eigenen Ausspruche «in 220 Stücken eine ganze Hand oder wenigstens einen Finger gehabt hat», wie Shakespeare Theaterdichter, Schauspieler, Regisseur und Unternehmer in einer Person. Gleich sein erstes Stück «*Die vier Lehrlinge von London*» (verf. um 1594/95), das «den ehrbaren und hochgemuten Lehrlingen» gewidmet ist, atmet diesen Geist bürgerlichen Stolzes. Die Helden dieser tollen Phantasmagorie voller Kämpfe, Abenteuer und Wundertaten sind vier, allerdings hochgeborene, Handwerkslehrlinge — sie sind Söhne des Grafen von Bouillon —, die nach Jerusalem ziehen und dort Kronen und Königstöchter erkämpfen. Auch Historien hat Heywood verfaßt, zwei Doppeldramen, von denen das erste die Zeit Eduards IV., das andere die der Elisabeth behandelt, und es ist interessant zu sehen, was dem bürgerlich gerichteten Dichter hier bemerkenswert erscheint. Die Historien von Eduard IV. behandeln die Geschichte dieses Königs bis zu seinem Tode und noch einen Teil der seines Nachfolgers Richards III. Aber das eigentlich Historische, die Schicksale der Fürsten und Staaten, die Politik, ist nicht nicht die Hauptsache; es ist nur Hintergrund für die Darstellung bürgerlicher Tüchtigkeit und bürgerlicher Leiden und Freuden. Die Höhepunkte der Handlung sind in *Eduard IV.* der Aufstand des Bastards Lord Falconbridge und seine Niederwerfung durch die Londoner Bürger, deren Mut und Treue verherrlicht wird, die Begegnung König Eduards mit Hobs, dem Gerber von Tamworth, schon Gegenstand einer Ballade, und besonders die ebenfalls schon in einer Ballade dargestellte Geschichte der Jane Shore, der Maitresse Eduards, und ihres braven und liebevollen Gatten. «Der Menschheit große Gegenstände, Herrschaft und Freiheit», das sind hier Nebensachen, höchstens Umwelt, Milieu; der Nachdruck liegt auf dem Geschicke gewöhnlicher Bürger, ihrem Glücke, ihrer Schuld und ihren Leiden. Hobs, der Gerber, spricht so recht die unpolitische Stimmung dieser Historien aus. Ihm sind die Streitigkeiten der Großen gleichgültig. «Ich kümmere mich um meine Kuhhaut und lasse die Welt gehen, wie sie will», sagt er, und ferner: «Ich bin wie die Windmühle von Sutton. Ich kann mahlen, wie auch der Wind bläst. Wenn es Heinrich heißt, so kann ich sagen: Heil Lancaster. Ist es Eduard, so sage ich: Ich lobe mir York». Und ähnlich ist es in dem Doppeldrama von der Königin Elisabeth, dessen merkwürdiger Titel *Wenn ihr mich nicht kennt, so kennt ihr niemanden* einer sprichwörtlich gewordenen Antwort entnommen ist, die ein Londoner Kaufmann, einer der Hauptcharaktere des Stückes, der Königin auf die

Frage gab, wer er sei. Da werden im ersten Teile die Leiden der Königin in ihrer Jugendzeit rührend dargestellt, im zweiten aber, der die Blütezeit ihrer Regierung behandelt, liegt der Schwerpunkt durchaus auf der Darstellung des Londoner Kaufmannstandes, seines Reichtums, seiner Wohltätigkeit, seiner Ehrlichkeit und seines Gemeinsinns. Thomas Gresham, der Gründer der Londoner Börse, der Ladenbesitzer Hobson, ein Original, das an Dickens erinnert, City-Große, kaufmännische Angestellte, Hausierer, Gerichtsdiener, Kurtisanen usf., das sind die Menschen, die diese bürgerlichen Historien ausfüllen. Ein bürgerlich-demokratischer Geist geht durch sie hindurch; das Geschichtliche ist nur Hintergrund für die Darstellung bürgerlichen Lebens und bürgerlicher Tüchtigkeit. Und das ist auch die Grundstimmung in den übrigen Stücken Heywoods, in dem Abenteuerdrama *Das schöne Mädchen aus dem Westen,* wo sich von dem Hintergrunde der kühnen Seefahrten des Grafen Essex die Gestalt eines Heldenmädchens aus dem Volke abhebt, einer Kellnerin aus Plymouth, die nach mancherlei Abenteuern und Versuchungen einen reichen Edelmann heiratet — wo hätte Shakespeare je einen ähnlichen Vorwurf gewählt! —, in seinen übrigen Dramen aus dem Seeleben, deren Helden auch nicht Könige oder Große, sondern Leute aus dem Volke sind, und besonders in seinen bürgerlichen Schauspielen, dem Rührdrama *A Woman Killed with Kindness*, und den übrigen dieser Art, einer Gattung, die Heywood geschaffen hat und die dann mehr als hundert Jahre später noch einmal ihre Auferstehung feierte. Nur aus der Erstarkung des bürgerlichen Selbstbewußtseins, nur daraus, daß sich der Bürger selbst als Träger und Mittelpunkt des nationalen Lebens fühlte, konnte diese Gattung erwachsen.

Dieselbe Tendenz finden wir bei einem anderen sehr fruchtbaren Dramatiker der Epoche, bei Thomas Dekker. Thomas Dekker war ein hochbegabter und feinsinniger Dichter und zugleich ein immer verschuldeter Bohémien, der unter dem Drucke der Not für den Augenblick schrieb. Seine Dramen umfassen daher das Zarteste und Feinste neben dem Gröbsten und Rohesten, schwingen sich empor in das luftige Reich der Phantasie und wälzen sich im Schmutze des niedersten Lebens. Durch seine realistischen Dramen des Londoner Lebens geht aber als herrschender Grundgedanke hindurch die Verherrlichung, der Preis des Londoner Bürgertums. Das ist der Fall in seiner prächtigen Komödie *Des Schuhmachers Feiertag oder das edle Handwerk* die über das Alltagsleben in Werk-

statt und Bürgerhaus den Glanz humorvoller Poesie ausbreitet, dasselbe auch in den mit Webster zusammen verfaßten Lokalstücken *Westward Ho* und *Northward Ho* (gedr. 1607, verf. 1603—1605), wo dargestellt wird, wie Aristokraten und Höflinge von lustigen Bürgerfrauen, denen sie nachstellen, genarrt und gefoppt werden. Das war offenbar ein Lieblingsthema des Dichters; noch in einem seiner letzten Stücke, *Match me in London* (gedr. 1631), das zwar in Spanien spielt, aber doch Londoner Verhältnisse im Auge hat, stellt er dar, wie eine brave Kaufmannsfrau den Verführungskünsten eines wollüstigen Königs widersteht. Der gute Dekker war allerdings ein schlechter Moralist, und seine Bürgersfrauen gehen wie die Frauen in Zolas Pot-Bouille bis an die Grenzen des Erlaubten, machen nur vor dem Schlimmsten Halt. Eine wirklich ernsthafte Verherrlichung bürgerlicher Solidität haben wir in dem ausgezeichneten Schauspiele *Eastward Ho* von Chapman, Ben Jonson und Marston (1605). Da werden Fleiß und Sittsamkeit auf der einen und Liederlichkeit und Koketterie auf der anderen Seite in zwei Lehrlingen und zwei Töchtern eines braven Goldschmiedemeisters und seiner Frau gegenübergestellt, die Tugenden belohnt, die Laster bestraft und beschämt; und die Gestalt eines adligen Windbeutels, der die leichtsinnige Bürgerstochter heiratet und dann schnöde betrügt und verläßt, unterstreicht noch die bürgerliche anti-aristokratische Tendenz des Stückes[1]).

§ 7. Unzufriedene Stimmung in den letzten Jahren der Regierung der Königin Elisabeth.

Während der letzten Regierungsjahre der Königin Elisabeth war die Stimmung in England trübe und gedrückt. Der Rausch der nationalen Begeisterung, den die Siege über Spanien hervorgerufen hatten, war verflogen, und das Unbehagen über innere Mißstände machte sich geltend. Man empfand den Druck eines absoluten Regiments. Die Bürger und Bauern wurden bedrückt durch sog. «benevolences», freiwillige Gaben, verhüllte Zwangsanleihen, wie sie zuerst Eduard IV. im Jahre 1473 eingeführt und benannt hatte und wie sie später auch die Stuarts noch erhoben; Handel und Gewerbe litten unter den «Monopolen», d. h. dem Recht auf Alleinverkauf, das die Königin ihren Günstlingen verlieh. So hatte z. B. Lord Essex ein sehr einträgliches Monopol auf süße Weine, das ihm

[1]) Vgl. auch Wolfgang Keller, Shakespeare-Jahrbuch 54 S. XIV.

im September 1600, als er in Ungnade war, entzogen wurde, Walter Raleigh eins auf Spielkarten; andere Monopole betrafen sogar wichtige Lebensbedürfnisse, wie Leder, Salz, Eisen, Kohle, Öl, Fische usw. Die Opposition hiergegen war sehr lebhaft. Schon im Jahre 1597 versuchte das Parlament, eine Abschaffung derselben zu erlangen, aber es war vergebens. Doch im Jahre 1601 mußte die Königin dem Sturme der Entrüstung über diesen Mißbrauch nachgeben und ihre Bewilligungen zurückziehen. Besonders aber lag über dem Ausgang der Regierung der Elisabeth dunkel der Schatten der Essex-Tragödie. Am Hofe der Elisabeth standen sich zwei Parteien gegenüber, die des alten und bewährten Staatsmannes Lord Burleigh, der für Frieden war, und die der jungen Adligen, die ruhmbegierig den Kampf gegen Spanien fortsetzen wollten. Lord Essex war der Führer dieser Partei und zugleich der Günstling der Königin und des Volkes, ein Mann von glänzenden Gaben, der echte Typus des Vollblut-Renaissancemenschen. Sein Sturz und seine Hinrichtung am 25. Februar 1601 machten einen tiefen Eindruck auf seine Zeitgenossen.

Einen Widerschein dieser politischen Verhältnisse finden wir im Drama. In Shakespeares *Richard II.* werden gelegentlich Mißbräuche der Regierung der Elisabeth auf die dort behandelte Zeit übertragen, doch wird hierauf kein besonderer Nachdruck gelegt. Stärker tritt das hervor in dem anonymen *Richard II. Woodstock*[1]), einem tüchtigen Stücke, dessen Tendenz durchaus politisch und zwar anti-absolutistisch ist. Da liegt der Nachdruck auf der Mißregierung des Königs, der Unterdrückung der Freiheit, der maßlosen Verschwendung des Hofes; und der Herzog von Gloucester, der auf Befehl des Königs nach Calais gebracht wurde und dort — ob durch Meuchelmord im Auftrage des Königs, ist ungewiß — bald darauf starb, wird zu einem Märtyrer für Volksrechte und Volksfreiheit. Der Hauptgrund volkstümlicher Mißstimmung, die Monopole, werden in dem Drama nicht selten erwähnt. In Heywoods *Eduard IV.* (1. T. 3, 1) bietet der König dem Gerber von Tamworth, den er als Höfling verkleidet besucht, an, ihm ein solches zu verschaffen. Aber der brave Gerber will nichts davon hören. «Es ist schade», sagt er, «daß ein Untertan das besitzen soll, was vielen nützen könnte». In demselben Drama (5, 4) weigert sich Frau Shore, als sie als Maitresse des Königs auf dem Gipfel ihrer Macht ist, einem Höf-

[1]) Herausg. 1870 von J. O. Halliwell (in 11 Exemplaren!) und von Wolfgang Keller im Shakespeare-Jahrbuch 35 (1899). Als Datum wird von Keller etwa 1593 angesetzt.

linge ein Monopol auf Korn und Blei zu geben. Auch die Frage der sog. «benevolences» wird von Heywood in diesem Drama (1. T. IV, 4) berührt, aber der unpolitische Dichter tut es nicht, um gegen monarchische Willkür zu protestieren; er will nur seinen Lieblingscharakter, den Gerber, als freigebigen Mann kennzeichnen. Jedenfalls war das aber ein aktueller Gegenstand, und auch in anderen Dramen finden wir gelegentliche Anspielungen hierauf.

Besonderen Eindruck machte aber das Schicksal des Grafen Essex. Graf Essex war, wie schon gesagt worden ist, beim Volke außerordentlich beliebt, ein echter Volksheld in seinen Tugenden wie seinen Fehlern. Er war hochherzig, leidenschaftlich, unbesonnen, ein draufgängerischer kühner Soldat, aber kein Feldherr, ein glänzender Höfling, aber kein Staatsmann, dabei ein Gönner von Dichtern und Schauspielern und selbst ein hochbegabter Dichter, wie die wenigen Sonette beweisen, die wir von ihm besitzen. Er hatte das Patronat einer Schauspielertruppe schon von seinen Vorfahren geerbt; die «Diener des Grafen Essex» werden schon 1482 genannt, und im Jahre 1578 gehören sie zu den wenigen Schauspielergesellschaften, denen gestattet wurde, innerhalb der City zu spielen; auch später noch werden «Schauspieler des Grafen Essex» genannt. Fast alle bedeutenden Dichter und zahllose Gelehrte gehörten zu seinen Schützlingen. Die Tragödie des Grafen Essex hat im Drama ihre Spuren zurückgelassen. Es wäre merkwürdig, wenn das bei Shakespeare nicht der Fall wäre. Der intimste Freund des Grafen Essex, der Graf von Southampton, der für seinen Anteil an der Verschwörung zum Tode verurteilt und zu lebenslänglicher Gefangenschaft begnadigt worden war, aus der ihn erst der Tod der Königin befreite, war sein Gönner. Der Dichter hatte hohe patriotische Hoffnungen auf Essex gesetzt, wie der schon erwähnte Prolog zu *Heinrich V.* beweist; er war, wie auch schon erzählt worden ist, durch die Aufführung von *Richard II.* indirekt in die Verschwörung des Essex verwickelt worden, seine Truppe verfiel in Ungnade und wurde längere Zeit hindurch nicht wieder zu Hofvorstellungen herangezogen. Hatte doch sogar die Königin in der Aufführung des Stückes eine Anspielung auf sich selbst gesehen und eine Anregung, sie abzusetzen[1]). Es ist auch wohl anzunehmen, daß Shakespeares *Julius Caesar* und *Hamlet,* die gerade um diese Zeit entstanden[2]), aus dem Erlebnis

[1]) Vgl. Ingleby, *Shakespeare's Centurie of Prayse* p. 449 (Gespräch der Königin mit William Lambarde am 4. August 1601).

[2]) Julius Caesar wird allerdings von anderen Forschern früher angesetzt.

der Essex-Tragödie Nahrung gesogen haben. *Julius Caesar*, dessen eigentlicher Held ja Brutus ist, kann als die Tragödie des guten Revolutionärs bezeichnet werden, und die Gestalt des Essex ist wohl nicht ohne Einfluß auf die Konzeption und Auffassung des Stoffes geblieben. Was *Hamlet* angeht, so hat Conrad sogar in dem Prinzen von Dänemark ein Abbild von Lord Essex gesehen[1]). Diese Annahme scheint mir trotz der feinsinnigen Begründung, die Conrad ihr gibt, nicht glaubhaft. Aber sicherlich hat Shakespeare in diesem Drama der ganzen unheilschwangeren Stimmung der Zeit, die wohl bei dem Dichter durch persönliche Leiden und Unannehmlichkeiten noch verstärkt worden war, Ausdruck verliehen[2]). Noch andere Dichter spielen gelegentlich auf das Schicksal von Essex an. Im Jahre 1601 erschien Ben Jonsons höfische Allegorie *Das Fest der Cynthia,* ein Stück, das neben satirischen Tendenzen die verfolgte, die Gunst der Königin durch dick aufgetragene Schmeichelei zu erwerben, vielleicht auf diesem Wege das einträgliche Amt eines Master of the Revels, nach dem Lyly schon vergebens auf dieselbe Weise gestrebt hatte, zu erlangen. Hier wird mehrfach[3]) das göttliche Gericht der Cynthia über Actaeon erwähnt, der sie im Bade belauscht hatte und deshalb von seinen eigenen Hunden zerrissen wurde, und es ist die Rede von den «schwarzen und gehässigen Verleumdungen, die deshalb stündlich gegen sie geäußert wurden». mit diesen Worten will Jonson, wie mit Recht angenommen wird, auf die Essex-Angelegenheit hindeuten, die, wie wir wissen, beim Volke große Mißstimmung erregte.

Ein anderer bedeutender Dichter, der mit der Essex-Geschichte in Beziehung gebracht worden ist, ist Samuel Daniel. Er war ein Bewunderer und Günstling des Grafen, hatte ihn im Jahre 1595 in seinem Epos *The Civil Wars between the two Houses of York and Lancaster* als «Merkur des Friedens, Mars des Krieges» gepriesen und verschiedene Lobgedichte an ihn gerichtet. Im Jahre 1605 erschien sein Drama *Philotas,* das aber schon mehrere Jahre vorher verfaßt worden war. Der Held desselben, der tapfere, ehrgeizige, hochmütige und unzufriedene Sohn des Parmenio, wurde mit dem Grafen Essex identifiziert, und der Dichter mußte sogar vor den Lords of the Council erscheinen. Er verteidigt sich gegen diese Deutung ausdrücklich in einer neuen Ausgabe von 1607, worin er sagt, das

[1]) Shakespeares Selbstbekenntnisse, Stuttgart 1897.

[2]) Vgl. bes. Gregor Sarrazin, *Aus Shakespeares Meisterwerkstatt*, Cap. VI.

[3]) *Cynthia's Revels* 1, 1, 92—95; 1, 2, 82/83; 1, 11, 14/15.

Stück sei schon vor acht Jahren (1599) konzipiert und zum Teil schon ein halbes Jahr vor der Verschwörung geschrieben worden. Und er fügt dann hinzu: «Und was irgendeine Ähnlichkeit angeht, die infolge der Unkenntnis der Geschichte auf den verstorbenen Grafen Essex gedeutet werden kann, so mag dies höchstens von seinen Schwächen gelten, die alle, die sein Andenken lieben, besser täten zu vergessen. Und was mich angeht, der ich seiner Güte besonders verpflichtet gewesen bin, so möchte ich, daß seine Fehler und sein Ungehorsam gegen seine Herrscherin begraben würden.» Man fühlt hier noch den Schmerz über den Untergang von Essex hindurchzittern. Ob Daniel bei der Schilderung seines Helden, der sich gegen die Allmacht des Herrschers, die Bevorzugung der Höflinge und die Vernachlässigung der Soldaten wendet, an Essex gedacht hat — wer will das heute entscheiden? Jedenfalls verstand man ihn damals, als alle die Wunden noch frisch bluteten, so, und seine Verteidigung gegen diese Deutung ist recht lahm und macht fast den Eindruck einer unwillkürlichen Selbstbezichtigung[1]).

R. Simpson führt noch eine Reihe anderer Stücke an, die auf Essex Bezug haben sollen, aber, was er hier sagt, beruht meist auf vager, unbeweisbarer Behauptung[2]). Er gehört eben zur Schule der Konjektural-Literarhistoriker, deren Hauptvertreter F. G. Fleay ist, die überall Anspielungen wittern.

Wie empfindlich man allerdings damals war, geht daraus hervor, daß der Historiker John Heyward, der im Jahre 1592 ein Werk über den Sturz Richards II. und das erste Jahr Heinrichs IV. veröffentlicht hatte, das Essex gewidmet war, den Zorn der Elisabeth auf sich lud und mehrere Jahre gefangen gehalten wurde. Die Königin konnte eben keine Anspielung auf das Schicksal Richards II. vertragen.

§ 8. Jakob I. und die Bühne.

Im Jahre 1603 bestieg Jakob VI., König von Schottland als Jakob I. den englischen Thron. Seine Thronbesteigung erfüllte ein nationales Sehnen, die Vereinigung der ganzen Insel unter einem Herrscher und das Aufhören der beständigen Kämpfe und Streitigkeiten zwischen dem Norden und dem Süden. Bei den Dichtern und Schriftstellern erweckte der neue König große und nicht unbegründete Hoffnungen. Er war selbst als Dichter und Schriftsteller bekannt,

[1]) Vgl. R. Simpson a. a. O.

[2]) Cambridge History of English Literature III, 337.

hatte lyrische Gedichte, 12 Sonette und Übersetzungen aus Du Bartas und aus lateinischen Dichtern geschrieben, ferner eine kritische Abhandlung über «die Regeln und Vorschriften der schottischen Poesie» und besonders einige gelehrte Abhandlungen verfaßt, eine Art Fürstenspiegel für seinen Sohn (Βασιλικὸν Δῶρον), einen Dialog über das Hexen- und Geisterwesen, gen. Daemonologie, und eine staatsrechtliche Schrift, «Das freie Gesetz der wahren Monarchie». Er war ein Freund des Dramas und hatte schon als schottischer König Shakespeares Truppe an seinem Hofe spielen sehen. Als er daher im Jahre 1603 von Edinburg nach London reiste, wurde er und seine junge, schöne Gemahlin Anna von Dänemark in zahllosen Krönungsschriften, Glückwunschgedichten, Jubelhymnen und Festspielen begrüßt. Samuel Daniel, Michael Drayton, der Schauspieler Thomas Greene, die Dichter Giles und Phineas Fletcher, der Dramatiker Chettle gehörten zu den hervorragendsten unter den Dichtern, die ihre Stimme in dem Chor der Feiernden ertönen ließen. Ben Jonson dichtete mehrere Festspiele, die auf den Landsitzen der Großen zu Ehren des Königs aufgeführt wurden und übernahm zusammen mit Thomas Dekker den künstlerischen Teil des Empfangs in London am 15. März 1604, sowie im Parlament am 19. März desselben Jahres.

Die Erwartungen der Männer des Geistes wurden in der Tat von Jakob nicht enttäuscht. Eine seiner ersten Regierungshandlungen war, den Theatergesellschaften dadurch eine festere und gerechtere Stellung zu geben, daß er die hervorragendsten unter ihnen unter den Schutz der königlichen Familie stellte, wogegen den Adligen das Recht entzogen wurde, solche zu bilden. Das Patronat über Shakespeares Truppe übernahm er selbst; sie hießen fortan *The King's Men.* Die übrigen Truppen erhielten die Königin und die drei Kinder des Königs als Patrone. Daß diese Maßregel einen wohltätigen Einfluß auf die Bühne ausgeübt hat, ist zweifellos; die erste Hälfte der Regierung Jakobs I. ist auch die größte und glänzendste Epoche des englischen Dramas. Von anderen Männern des Geistes, die die Gunst des Königs erfuhren, sind die bedeutendsten Francis Bacon, den er zum Lord-Kanzler beförderte; Ben Jonson, der für ihn seine höfischen Maskenspiele verfaßte, jene großartigen Ausstattungsstücke, in denen der gelehrte Dichter sein Wissen und seinen Geist zeigen konnte und für die der geniale Architekt Inigo Jones Kostüme, Dekorationen und Szenerie ersann; ferner der geistvolle Dichter John Donne, der auf direkte Veranlassung des Königs Geistlicher und dann einer der berühmtesten Prediger der Staatskirche wurde.

Hat nun Jakob I. auch auf den Inhalt der Dramen einen Einfluß ausgeübt? Man hat mancherlei Beziehungen namentlich zwischen Shakespeares Dramen und der Gestalt des Königs zu finden geglaubt. In einem sehr gründlichen Buche über Shakespeares *Maß für Maß* von einem Theologen, dem Superintendenten Dr. Louis Albrecht (1914) wird die Person des Herzogs Vincentio mit König Jakob identifiziert, nicht mit zwingender Beweiskraft, wie mir scheint. Wolfgang Keller glaubt sogar ihn außerdem in *Othello, Macbeth, König Lear, Coriolanus* und dem *Sturm* wiederzufinden[1]). Hierbei scheint mir doch das meiste auf etwas unsicherer Grundlage zu beruhen, so geistvoll und scharfsinnig auch Kellers Kombinationen sind. Nur bei *Macbeth* liegt die Beziehung auf der Hand. Die Weissagung der Schicksalsschwestern, daß Banquos Nachfolger Könige werden sollen, ist eine Aufmerksamkeit gegenüber Jakob, ebenso wie in der Hexenkesselszene (4, 1) die Zauberprozession der acht Könige aus Banquos Geschlecht, darunter «einige, die zwei Reichsäpfel und drei Szepter tragen». Vor allem aber beruht das ganze Hexenthema wohl auf einer Anregung des Königs, der ein gelehrter Daemonologe oder Hexenforscher war und, wie wir wissen, der Hexenverfolgung leider einen starken Anstoß gegeben hat.

Eine Verherrlichung des Königs finden wir auch in der Schlußszene von *Heinrich VIII.* mit der Weissagung Cranmers — allerdings muß diese Szene wohl Fletcher, dem Mitarbeiter Shakespeares bei diesem Drama, zugeschrieben werden. Da wird, nachdem Elisabeth als jungfräulicher Phönix gefeiert ist, Jakob als ein zweiter Phönix gepriesen, «der sternengleich aus ihrer heiligen Asche emporsteigt, so groß an Ruhm wie sie war». Das ist natürlich höfische Schmeichelei, und wir freuen uns mit Conrad[2]), daß wir damit Shakespeare nicht zu belasten brauchen. Keineswegs aber waren die Anspielungen auf Jakob I. immer in diesem Tone gehalten. Vielmehr machte sich die Kritik sehr bald geltend. Beaumont, der französische Gesandte, sagt in einem Bericht vom Juni 1604 an seine Regierung: «Stellen Sie sich die Stellung und Lage eines Fürsten vor, den die Prediger öffentlich von den Kanzeln angreifen, den die Komödianten auf die Bühne bringen, dessen Frau diese Vorstellungen besucht, um sich an der Verspottung ihres Gatten zu weiden, dem das Parlament

[1]) Wolfgang Keller, *Shakespeare und sein König.* Shakespeare-Jahrbuch 54, S. XIIIff. (1918).

[2]) Hermann Conrad, *Henry VIII.: Fletchers Werk überarbeitet von Shakespeare.* Engl. St. 52, 2, S. 204ff.

Trotz und Verachtung entgegenbringt und der allgemein im ganzen Volke gehaßt wird»[1]). Das mag übertrieben sein. Jedenfalls aber nahm sich die Bühne mancherlei gegen Jakob heraus. Von der Aufführung des Stückes *Gowrys Verschwörung* im Jahre 1604, das zweimal unter großem Zulauf von des Königs eigener Truppe gespielt, dann aber verboten wurde, war schon die Rede (s. o. S. 90). Das Stück ist nicht erhalten. Dagegen haben wir eine Reihe anderer, in denen Mißstände der Regierungsweise Jakobs I. mit großer Schärfe gegeißelt werden. Dazu gehört zunächst der Verkauf der Ritterwürde, durch den der König seinen schlechten Finanzen aufzuhelfen und die großen Ausgaben seiner verschwenderischen Hofhaltung zu bestreiten sucht. Hat er doch im ganzen nach Simpson 2323 Ritter ernannt, darunter 900 allein im ersten Jahre seiner Regierung! Hierauf wird in manchen Stücken angespielt, so z. B. in dem anonymen Drama *Nobody and Somebody* (verf. vor 1606) wo es in Z. 325 heißt: «Als der König die munteren Junker des Landes zu Rittern schlug, da strebte niemand darnach Ritter zu werden». Auch in Middletons Komödie *The Phoenix* (1601) findet sich eine ähnliche Anspielung. In dem Lustspiele *Eastward Ho* ist die Beziehung auf Jakob I. noch dadurch deutlicher gemacht worden, daß sie in schottischem Dialekt geäußert wird[2]). Das war schon recht keck. Schlimmer aber war eine boshafte Anspielung auf die Zudringlichkeit der Schotten in demselben Lustspiele, die von Jakob naturgemäß bevorzugt wurden und in allen Stellungen den Engländern eine sehr unangenehm empfundene Konkurrenz machten. Da heißt es (III, 3, 41ff.): «Und dann werdet ihr dort ohne Häscher, Höflinge, Advokaten oder Spione leben, außer mit ein paar betriebsamen Schotten vielleicht, die auf der ganzen Erde zu finden sind. Doch was die angeht, so gibt es kaum größere Freunde der Engländer und Englands, wenn sie nicht dort sind, als diese. Und ich wollte, hunderttausend von ihnen wären da, denn wir sind ja alle Landsleute, wißt ihr, und wir würden sie dort zehnmal lieber sehen als hier.» Kein Wunder, daß Jakob diese Verspottung seiner Landsleute, die ja ihn selbst auch traf, sehr übel nahm und daß es den Dichtern Chapman, Marston und Ben Jonson beinahe schlimm ergangen wäre.

---

[1]) V. C. Gildersleeve a. a. O., S. 100 (nach Raumer, Geschichte des 16. u. 17. Jahrhunderts).

[2]) 4, 1, 185. 1st Gentl. *I ken the man weel. He's one of your thirty pound knights.* 2nd G. *No, no, this is he that stole his knighthood o' the grand day for five pound given to a page, all the money in's purse, I wot weel.*

§ 9. Der Puritanismus und die Bühne[1]).

Das waren aber alles nur kleine Plänkeleien und zeigten höchstens, daß im englischen Volke der Widerstand gegen königliche Willkür stets lebendig war und sich auf jede Herausforderung hin regte. Inzwischen bereitete sich aber schon unter Jakob I. die große Bewegung vor, die unter seinem Nachfolger das Königtum der Stuarts wegfegen und England vollständig umgestalten sollte. Die Wurzeln derselben sind teils religiös-moralisch, teils politisch. Jakobs I. innere Regierung ist ausgefüllt einerseits von dem Wachstum und der Ausbreitung des Puritanismus, andererseits von dem Kampfe um den Absolutismus. An beiden hat das Theater lebhaften Anteil, aber nicht auf der Seite des Fortschritts, der Zukunft. Die Gründe hierfür liegen in der Stellung der Bühne, des Dramas. Unter dem Schutze des Adels und des Hofes war es groß geworden und so herrlich emporgeblüht, mißgünstig betrachtet von den puritanisch gerichteten Mittelklassen. Die Städte, in denen das gewerbtätige tüchtige Bürgertum die Oberhand hatte, beschränkten das Theater nach Möglichkeit in seiner Bewegungsfreiheit und suchten ihm unter wirtschaftlichen und sozialen wie moralischen und religiösen Vorwänden das Leben schwer zu machen. Nur der Schutz der mächtigen adligen Herren und besonders der königlichen Regierung hatte es der Bühne möglich gemacht sich so kräftig zu entwickeln, allerdings nicht innerhalb der City, sondern außerhalb des Bereiches ihrer Behörden, vor den Mauern und in den sog. «Freiheiten» an der Themse. Schriften gegen das Theater waren von Northbrookes Abhandlung gegen Würfelspiel, Tanzen, unnütze Schauspiele und andere müßige Unterhaltungen (1577) an in wachsender Zahl erschienen. Stephen Gossons «Schule des Mißbrauchs» folgte schon im Jahre 1579, dann 1583 Philip Stubbes' «Anatomie des Mißbrauchs» und so fort bis zu William Prynnes dickleibigem «Histrio-Mastix, die Geißel der Schauspieler» (1633), einem Buche, daß dem fanatischen Verfasser den Verlust der beiden Ohren, Prangerstehen und lebenslängliche Gefängnisstrafe eintrug, von der ihn das siegreiche Parlament befreite. War für die Puritaner das Theater nur ein Schauplatz der Gottlosigkeit und Unsittlichkeit, eine Verführung zum Leichtsinn und zur Verschwendung, verurteilten sie es, weil es gegen ein vermeintliches biblisches Gebot (Deuteronom. XXII, 5) Männer in Frauenkleidung vorführte und den Sabbath entweihte, erhoben sie zum Teil nicht unberechtigte An-

[1]) Vergl. bes. E. S. Thompson, *The Controversy between the Puritans and the Stage.* (Yale Studies in English, XX). New York 1903.

klagen gegen das Treiben in den Theatern und die Lebensführung der Schauspieler und Dichter, so zahlten die Dichter den Puritanern ihre Feindschaft reichlich zurück, indem sie sie lächerlich machten, ihren Haß gegen jedes unschuldige Vergnügen, das Maifest, die Kirchweihe, die ländlichen Volksspiele und alten Gebräuche, ihre Intoleranz gegen alle Andersdenkenden, ihre Rechthaberei, ihre äußere Erscheinung und ihr Auftreten, das kurz geschorene Haar, die näselnde Stimme, die sonderbaren biblischen und langen Namen — Ananias, Abigail, Gewinn-den-Kampf, Eifer-des-Landes-Geschäftig, Trübsal-Heilsam usw. — verspotteten und sie besonders als Heuchler an den Pranger stellten. Die bedeutendsten Dramatiker, besonders natürlich die Lustspieldichter, die das alltägliche Leben darstellen, haben sich an diesem Kampfe beteiligt, Middleton, Dekker, Marston, Beaumont und Fletcher, auch Shakespeare gelegentlich, besonders aber Ben Jonson. Shakespeare verspottet den Haß der Puritaner gegen die harmlose Lebensfreude in den berühmten Worten, die in *Was Ihr wollt* (II, 3) der Junker Tobias an Malvolio richtet: «Meinst du, weil du tugendhaft bist, soll es keine Torten und keinen Wein mehr geben?»; seine Satire des Puritanismus, seiner finsteren humorlosen Gesinnung ist geistvoll und treffend, aber sie streift ihren Gegenstand doch nur von oben mit gutmütigem Scherze. Andere Dichter wie Marston, Dekker und besonders Middleton, der Darsteller des Londoner bürgerlichen Lebens, schildern die Puritaner als Heuchler, die eine äußere Frömmigkeit zur Schau tragen, aber im Grunde nicht besser sind als andere und durch den Widerspruch zwischen ihrer angeblichen Sittenstrenge und der darunter verborgenen Habsucht und Sinnlichkeit lächerlich werden. Aber in seiner großen geschichtlichen und politischen Bedeutung hat den Puritanismus allein Ben Jonson erkannt. In seinem Notizbuche, den sog. Discoveries, gibt er eine lateinische Definition des Puritanus hypocrita. Er nennt ihn einen Ketzer, den die Meinung von seinem eigenen Scharfsinn, durch den er Irrtümer in der Kirche entdeckt zu haben glaube, in seinem geistigen Gleichgewichte gestört habe, so daß er, von heiliger Wut ergriffen, mit Wahnsinn gegen die Obrigkeit kämpfe, in dem Glauben Gott zu gehorchen. Und in zweien seiner Lustspiele, dem *Alchemisten und Bartholomäus-Markt,* hat er treffende Typen dieses politischen Puritanismus gegeben. Er begnügt sich nicht damit, die lächerliche Außenseite des Puritanismus zu zeichnen. Er sucht dahinter das Streben der Puritaner nach Herrschaft und Macht, ihre politischen Pläne und ahnt die Entwicklung der Dinge. Die beiden

puritanischen Geistlichen im Alchemisten, der herrschsüchtige Priester «Trübsal Heilsam» und sein fanatischer, beschränkter Küster Ananias suchen den Stein der Weisen, um mit den dadurch erhaltenen Schätzen Macht zu erlangen, die Großen zu gewinnen, die Bischöfe zu stürzen, Heere anzuwerben und selbst weltliche Herrn zu werden. Und der Rabbi «Eifer-des-Landes Geschäftig» im Bartholomäus-Markt ist zwar einerseits ein gefräßiger Schmarotzer, eine durchaus lächerliche Erscheinung, aber andererseits auch ein gläubiger Fanatiker, der gegen alle harmlosen Vergnügen eifert, alles Wissen, besonders die klassische Bildung als «abergläubische Reliquien», Lumpen Roms und Flicken des Papsttums verdammt, der in der Verfolgung über sein Märtyrertum frohlockt und Kampf und Streit voraussagt. Wenn er in einer komischen Disputation mit den Figuren eines Puppentheaters in die Worte ausbricht: «Ich erwarte in kurzem einen Streit und dann eine Schlacht», so hören wir daraus schon den Sturmschritt der psalmsingenden «Eisenseiter» Cromwells heraus, die ein Menschenalter später sich der politischen Herrschaft bemächtigten und die Theater niederrissen. Das ist ja das Merkwürdige an diesem Kampfe zwischen dem Theater und den Puritanern, daß die Dichter, die mit überlegenem Spotte die aufkommende Richtung verfolgten, die Vertreter einer untergehenden Lebensauffassung waren, während den engherzigen, beschränkten, aber tief ernsten religiösen Eiferern die Zukunft gehörte. Es ist der Kampf zwischen einer breiten künstlerischen Lebensauffassung, der jede menschliche Äußerung wertvoll und anziehend war, die das Leben in seiner Fülle, in seinen Höhen und Tiefen darstellen wollte und die auch im Sittlichen keine Beschränkung kannte, und einer Lebensauffassung, die das Leben strengen sittlichen Gesetzen unterordnete, es in eine enge und harte Zucht nahm. Das englische Drama ist eines der großartigsten und herrlichsten Erzeugnisse der Renaissance, die den Menschen aus den Schranken der religiösen und sittlichen Gebundenheit erlöste, ihn zum Bewußtsein seiner fast unbegrenzten Möglichkeiten zum Guten und Bösen brachte, oder es verlor sich auch schließlich in sittlicher Schrankenlosigkeit und ging daran zu Grunde. Solange die nationale Phantasie noch durch große gemeinsame Ziele getragen und geeinigt war, war es der Ausdruck dieser Volksstimmung, die Stimme des ganzen Volkes vom Lehrling bis zum hohen Adligen und zum Monarchen. Als dieser Antrieb verrauscht und verflogen war, spaltete sich die Nation. Die Mittelklasse, das gewerbliche Bürgertum, geriet immer mehr unter den Einfluß des strengen Kalvinismus, für

den das Leben nicht an und für sich Wert hatte, sondern nur als Vorbereitung für die ewige Seligkeit, der alles diesem einen Ziele, dem *unum necessarium*, unterordnete und was von diesem einen, das not ist, wegführte, verdammte, so verlockend es auch schien, ja um so härter verdammte, je mehr es Phantasie und Sinn reizte. Diese kalvinistisch gesinnte Mittelklasse wandte sich vom Theater ab, das sich daher naturgemäß immer mehr auf Hof und Aristokratie und ihren Anhang stützte, sie stürzte es im Jahre 1642.

England und die von Puritanern gegründete Kolonie, aus der die Vereinigten Staaten von Amerika erwuchsen, sind durch diese Zucht des Willens und durch die Beschränkung auf die Wichtigkeit der Lebensführung nicht zum wenigsten zu ihren großen Erfolgen in der Welt gelangt; sie hat auch zur Begründung der äußeren Freiheit und ihrer allmählichen Befestigung und der Verbreiterung ihrer Grundlagen nicht wenig beigetragen. Sie hat aber die innere Freiheit in England — von Amerika gilt dasselbe — bis auf unsere Zeit verkrüppelt. Ist es nicht merkwürdig, daß nirgends der Kunstgeschmack und besonders der dramatische Geschmack auf einer niedereren Stufe steht als in den großen Weltreichen, die die Angelsachsen gegründet haben, dieselbe Rasse, der doch auch Shakespeare und seine Genossen vor dreieinhalb Jahrhunderten entsprossen sind?

§ 10. Das Drama und der monarchische Absolutismus.

Wie mit Bezug auf den Puritanismus, so steht das Drama auch, was den monarchischen Gedanken angeht, auf der Seite der zum Untergange verurteilten Macht, des absoluten Königtums. In der Blütezeit der Elisabeth war, wie wir sahen, das Königtum in England der Vertreter der nationalen Einheit und Größe gewesen, und das Drama hatte dem volkstümlichen Monarchismus der Tudors begeisterten Ausdruck verliehen. Elisabeth regierte zwar absolut, aber sie hütete sich, die nationalen Gefühle zu verletzen, Unzufriedenheit zu erregen, ging Konflikten mit dem Parlamente möglichst aus dem Wege und verstand auch gelegentlich nachzugeben. Wir sahen, wie Peele das Königtum dieser Fürsten, die mit *familiar majesty* regierten, dem Hochmut der spanischen Könige gegenüberstellte. Auch Shakespeare läßt seinen Idealkönig, Heinrich V., ausdrücklich jeden Anspruch auf eine übermenschliche Stellung, ein besonderes Gottesgnadentum, von sich weisen. In diesem Sinne spricht er unbekannt zu seinen Soldaten vor der Schlacht bei Azincourt (*Heinrich V.* IV, 1, 57 ff.): «Ich denke, der König ist nur ein Mensch

wie ich. Das Veilchen duftet ihm wie mir; das Firmament erscheint ihm wie mir; alle seine Sinne stehen unter menschlichen Bedingungen: wenn man von seinen äußeren Formen absieht, erscheint er in seiner Nacktheit nur als ein Mensch. und wenn seine Neigungen auch einen höheren Schwung nehmen als unsere, so senken sie sich doch mit demselben Fittich, wenn sie sich senken». Und Ben Jonson, der Monarchist und Aristokrat wie Shakespeare war und Elisabeth und besonders seinem Gönner Jakob I. gelegentlich bis zur Unwürdigkeit geschmeichelt hat, schildert doch in seinen *Sejanus* in der Person des Tiberius einen Tyrannen in den schwärzesten Farben und wendet sich in seinen *Discoveries*, wo er ausführlich von den Pflichten und Tugenden eines Herrschers spricht, gegen die Lehren des Macchiavelli und sagt: «Ein guter König ist ein öffentlicher Diener». Diese Dichter gaben noch dem gesamten nationalen Empfinden Ausdruck, sie waren Vernunftmonarchisten. Unter Jakob I. wurde die Stellung des Königtums zuerst eine politische Streitfrage. Der König selbst war der vornehmste Vorkämpfer des Absolutismus. In seinem Buche «Das wahre Gesetz der freien Monarchie», das er schon als König von Schottland verfaßt hatte, hieß es ausdrücklich, daß, wenn ein guter König sich auch in seinen Handlungen nach den Gesetzen richten werde, er doch nicht dazu gezwungen sei, es sei denn durch seinen freien Willen und als Beispiel für seine Untertanen. Seine späteren Schriften über das göttliche Recht der Könige und seine Reden prägten diese Lehre noch schärfer ein. «Wie es Atheismus und Blasphemie ist», heißt es in einer seiner Reden in der Sternkammer, «darüber zu streiten, was Gott tun kann, so ist es Anmaßung und schwere Nichtachtung, wenn ein Untertan darüber streitet, was ein König tun kann, oder zu sagen, daß ein König dies oder jenes nicht tun kann»[1]). Die Juristen waren mit Bezug auf diese Lehre geteilter Ansicht. Lord Bacon stand auf Seiten des Königtums. «Bacon war einer der letzten», sagt Ranke (Englische Geschichte IV, 93), «die das Heil von England in der Ausbildung der monarchischen Verfassung oder doch in dem Übergewichte der Berechtigung des Fürsten innerhalb der Verfassung sahen . . . An die monarchische Gewalt knüpfte er die Hoffnung einer Reform der Gesetze in England, der Durchführung eines umfassenden Kolonialsystems in Irland, der Annäherung der kirchlichen und rechtlichen Verfassung von Schottland an die eng-

[1]) Green, *A Short History of the English People* p. 478.

lischen Gebräuche. Er liebte die Monarchie, weil er große Dinge von ihr erwartete.» Das Haus der Gemeinen schien ihm durchaus ungeeignet, die Führung zu übernehmen. Die andere Partei, die die Sache der alten Rechte vertrat, stand unter Führung des Oberrichters Sir Edward Coke; er wurde im Jahre 1616 von Jakob abgesetzt. Andererseits wurde das Buch eines Cambridger Professors John Cowell, der gelehrt hatte, daß der König durch seine absolute Gewalt über dem Gesetze stehe und trotz seines Eides jedes besondere Gesetz, das für den Staat schädlich scheine, ändern und aufheben könne, auf Antrag des Hauses der Gemeinen vernichtet und der Verfasser öffentlich getadelt (1610). Am entschiedensten identifizierte die bischöfliche Kirche ihre Sache mit der des Königtums und lehrte von den Kanzeln und in ihren Zusammenkünften, den sogenannten Konvokationen, unbedingten passiven Gehorsam gegenüber dem Könige als eine religiöse Pflicht. «Diese Schmeicheleien», sagt Bischof Goodman in *The Court of King James* (C. XVI p. 268), «gingen weiter dahin, daß, wenn die Fürsten ihre Untertanen vernichten wollten, diese doch gezwungen wären, ihnen zu gehorchen, ja, wenn sie alle Religion zerstörten und, soviel sie könnten, dahin wirkten, den Atheismus einzuführen, ihren Untertanen doch kein anderes Mittel bliebe, ihnen Widerstand zu leisten, als mit ihren Gebeten und Tränen zu Gott».

Sobald der Kampf zwischen den sog. königlichen Prärogativen und den Volksrechten beginnt, stellen sich die Dramatiker entschieden auf die Seite der ersteren. Einzelne Stellen, in denen die Pflicht der unbedingten Untertanentreue auch gegenüber einem unwürdigen, ja verbrecherischen Fürsten gelehrt und jede noch so berechtigte Kritik an dem Verhalten des Herrschers getadelt wird, finden sich bei verschiedenen Dichtern[1]). Aber solche Einzelstellen im Drama beweisen nichts. Wenn z. B. der Usurpator in *Hamlet*, wie Creizenach anführt, sich auf das göttliche Recht der Könige beruft, so zeigt doch der Ausgang des Dramas, daß der Dichter nicht auf seiner Seite steht. Anders ist es, wenn die ganze Tendenz eines Dramas absolutistisch ist, und das ist vor allem der Fall in den Dramen der beiden bedeutendsten Nachfolger Shakespeares, den berühmten Kompagniedichtern Beaumont und Fletcher[2]).

[1]) Vgl. *Creizenach, Geschichte des neueren Dramas* IV, 150 f. Er führt Stellen an aus Chapmans *Bussy d'Ambois* II T., aus Chettles *Patient Grissel*, aus dem anonymen *Jack Straw*, ferner aus Shakespeares *Cymbeline* und *Hamlet*.

[2]) Vgl. meinen Aufsatz in der *Anglia* (XXXI, Heft 2) über *die Moral des Beaumont-Fletcher'schen Dramas.*

Sie sind die einzigen unter den Dramatikern der Zeit, die durch Geburt und Erziehung der Aristokratie angehörten, Fletcher als Sohn eines Bischofs von London, Beaumont als Sproß eines alten Adelsgeschlechtes in Leicestershire. Sie betrachten das Leben durchaus unter dem Gesichtswinkel des Aristokraten, des Kavaliers. Daher ihre Geringschätzung des Bürgertums und des literarischen Volksgeschmacks, wie sie sie in dem prächtigen Lustspiele *Der Ritter von der brennenden Mörserkeule* an den Tag legen, daher auch ihr tendenziöser Monarchismus. In *The Maid's Tragedy* steht ein lasterhafter, wollüstiger König im Mittelpunkte der Handlung, aber so unwürdig er auch ist, seine Höflinge stehen unter dem Banne des Glaubens an seine Heiligkeit und Unverletzlichkeit. «Der Atem der Könige ist gleich dem Atem der Götter» sagt sein eigener Bruder (I, 1), und ein von ihm tief Gekränkter seufzt: «In jenem heiligen Worte *der König* liegt etwas Schreckliches; welcher schwache Mensch darf seine Hand dagegen erheben!» (II, 1). Er fällt zwar schließlich durch Mord, aber er zieht seine Mörderin mit in seinen Sturz hinein. «Wollüstigen Königen», so lautet die Schlußmoral des Stückes, «wird vom Himmel unvorhergesehener plötzlicher Tod gesandt, aber wehe dem, der sein Werkzeug ist!» Hier erreicht wenigstens den lasterhaften Tyrannen die verdiente Strafe. Auch das fällt fort in einzelnen anderen Stücken, an denen Beaumont übrigens keinen Anteil hat, sondern die von Fletcher allein oder mit Massinger und anderen verfaßt worden sind. Welche Übertreibung des monarchischen Gefühls zeigt die Tragödie *Thierry and Theodoret*! In dem Knäuel von Scheußlichkeiten und Sensationen, die dieses Stück ausmachen, findet sich auch die, daß dem König Thierry geweissagt wird, er könne nur zeugungsfähig werden, wenn das erste weibliche Wesen, das ihm vor Sonnenaufgang aus dem Tempel entgegenkomme, für ihn sterbe. Seine Gattin Ordella trifft dies Schicksal, und sie selbst, der König und alle preisen sie glücklich, für diesen hohen Zweck sterben zu dürfen. Die Tragödie des passiven Gehorsams ist *Valentinian*. Die Hauptpersonen sind ein feiger, wollüstiger und grausamer Kaiser, Valentinian, und sein tapferer und edler Feldherr Aëcius. Dieser sieht sich von seinem undankbaren Herrscher Mördern überliefert. Aber auch in dieser Lage bewahrt er das Prinzip unbedingtesten Gehorsams. Die vom Kaiser gesandten Mörder sind nicht seine Feinde. «Ich habe nicht das Recht, solche Feinde zu machen. Denn, da ich verurteilt bin, so steht mein bloßes Schwert nur wie ein Wappenzeichen neben mir, und ich fasse es nur an, um zu zeigen, daß ich

ein Soldat war.» «Wir sind nur Untertanen», sagt er zu einem Freunde. «Unbedingter Gehorsam und Gram über böse Taten ist alles, was uns zusteht. Die Herzen der Fürsten sind wie die Tempel der Götter; reiner Weihrauch brennt dort immer, bis ungeheiligte Hände die Opfer entweihen; wir dürfen die heilige Flamme nicht auslöschen, weil die Priester, die den hohen Dienst versehen, gottlos sind. Der Majestät muß man gehorchen, nicht ihr nachforschen.» Hier haben wir den strammsten Prinzipienroyalismus, eingehüllt in die Weihrauchwolken eines betäubenden Mystizismus. Am stärksten ist die abstrakte Idee der Untertanentreue dargestellt in dem Stücke *Der getreue Untertan*. Der Held ist ein siegreicher Feldherr, der von seinem Herrn, dem er die höchsten Dienste erwiesen hat, Kränkung, Schmach, Mißhandlung und ärgste Beschimpfung erfährt. Aber er bleibt trotzdem treu, ruft die Soldaten, die sich aus Zorn über seine Behandlung empören, auch aus Wunden blutend, zu ihrer Pflicht zurück, will seinen Sohn, der sie angeführt hat, als Rebellen töten lassen. Und der Lohn für soviel Treue bleibt nicht aus: er wird schließlich mit allen Ehren überhäuft. Fletcher hat so einen novellistischen Stoff orientalischen Ursprungs, der schon vorher von Thomas Heywood ganz naiv behandelt worden war in dem Drama *The Royal King and the Loyal Subject*[1]), zu einem royalistischen Tendenzstücke umgestaltet. Das Problem, wie man sich gegenüber einem lasterhaften und tyrannischen Herrscher zu verhalten habe, hat die Dichter jener Zeit noch häufiger beschäftigt. Interessant ist in dieser Beziehung das Drama *Der blutige Bruder, oder Rollo Herzog der Normandie,* an dem Fletcher, Jonson und Massinger und außerdem noch ein vierter und vielleicht ein fünfter Dichter — die Annahmen hierüber schwanken[2]) — mitgearbeitet haben. Dies Verhalten wird in drei Charakteren verkörpert. An dem einen Extrem steht das gewissenlose Werkzeug der Lüste des blutigen Tyrannen, ein Schmeichler gemeinster Art, der am Galgen seinen Lohn findet. Wird dieser verurteilt, so gilt doch auf der anderen Seite auch das andere Extrem, das des Männerstolzes vor Königsthronen, als Torheit, die mit dem Tode gebüßt wird. «Still, tapferer Narr, du mutiger Esel», läßt der Dichter seinen Sprecher einem solchen furchtlosen Manne zurufen, der dem Tyrannen die Wahrheit sagt. Zwischen beiden in der richtigen Mitte

[1]) Heywoods Drama ist 1637 veröffentlicht, aber schon um 1601 gedichtet, während Fletchers Stück aus dem Jahre 1618 stammt. Vgl. darüber meinen Aufs. in der Anglia über Thomas Heywood, Anglia, XXXVII, S. 249ff.

[2]) Man hat Field, Cartwright und den etwas mysteriösen Daborne genannt.

steht der kluge Höfling, der sich fügt, diplomatisch vorgeht, bald schmeichelt, bald vorsichtig die Wahrheit sagt, der nach Ansicht des Dichters staatsmännische Einsicht, echte Mannhaftigkeit und Königstreue vereinigt. Für unseren Geschmack ist dieser komplizierte Charakter, in dem die Dichter das Problem der Untertanentreue gelöst zu haben glauben, eine sehr unerfreuliche Gestalt, aber sie ist außerordentlich interessant durch das Licht, das sie auf die herrschenden politischen Ansichten jener Zeit wirft. — Dieselbe politische Tendenz findet sich noch in anderen Dramen, an denen Fletcher Anteil hat. Es liegt in seinen Dramen, soweit sie die Sache des Gottesgnadentums vertreten, eine übertriebene theoretische Zuspitzung, eine absichtsvolle Dogmatik und aufdringliche Tendenz, die an und für sich schon beweisen würden, daß es sich um eine Sache handelt, die zum Untergang reif war.

§ 11. Vorboten der Revolution.

Fletcher starb im Jahre 1625, dem Jahre der Thronbesteigung Karls I. Seine Produktion gehört ausschließlich der Regierung Jakobs I. an, in der die Idee des Gottesgnadenkönigtums noch lebenskräftig, wenn auch heftig bekämpft war. Sein jüngerer Freund, Mitarbeiter und Nachfolger Massinger, der bis 1640 lebte, steht auch schon auf einem anderen Standpunkte. Seinem Einfluß ist es wohl zuzuschreiben, wenn die Tragödie *Die Doppelheirat* (verf. ca. 1619/20), die eine Kompagniearbeit der beiden Dichter war, schon einen ganz anderen politischen Geist zeigt. Der Held dieses Stückes ist ein Geächteter, Tyrannenstürzer und Volksaufwiegler, und einem grausamen und despotischen Könige gegenüber wird nicht passiver Gehorsam, sondern das demokratische Recht der Empörung gepredigt. Und auch in den Dramen, die Massinger allein verfaßt hat, finden wir kraftvolle Stellen gegen die Überspannung der Fürstenverehrung, gegen Servilismus und den Anspruch auf übermenschliche Stellung und Eigenschaften durch die Fürsten. «Da die Fürsten Menschen sind und nicht Götter, können sie Reichtum und Titel geben, aber keine Tugend; das liegt nicht in ihrer Macht», heißt es in der Tragödie «*Der Großherzog von Florenz*» (I, 1) und in dem Drama «*Die Ehrendame*» (IV, 5) sagt die Heldin Camiola zum König Robert von Sizilien «Weder die Heilige Schrift noch die Moral haben je vorgeschrieben, daß die Untertanen die Laster ihres Herrschers zu lieben verpflichtet seien», ein Gedanke, der dann weiter ausgesponnen wird. Besonders aber enthält das Drama «*Der Kaiser des Ostens*» pathetische Tiraden gegen

Byzantinismus[1]) und gegen die göttliche Verehrung des Herrschers. Der Kaiser Theodosius selbst sagt (V, 2):

«Warum zollt ihr
Verehrung einer sündigen Kreatur?
Bin ich nicht Fleisch und Blut wie ihr, empfänglich
Für Hitze und Kälte, ja der Leidenschaften
Niederer Sklav wie der geringsten einer
Von meinen Untertanen? Frommen uns
Die stolzen Attribute, die die Schmeichler
Ersinnen: heilig, ruhmreich, unbesiegbar,
Des Himmels Stellvertreter und wie er
Allmächtig mit den falschen Titeln all,
Die unsere Schwäche nur verdecken sollen,
Und die der Sykophanten Hauch uns beilegt,
Auch nur den kleinsten Fieberschauer zu heilen?»

Merkwürdig, daß dieses Stück, das so kräftige Töne gegen den Byzantinismus anschlägt, bei Hofe vor Karl I. aufgeführt wurde und gefiel, nachdem es vorher im Blackfriars-Theater abgelehnt worden war. Offenbar fühlte sich der König durch diese Worte gar nicht getroffen. Jedenfalls sehen wir aber, daß bei Massinger politisch ganz andere Luft weht als bei Fletcher. Massinger hat auch, wie der Historiker der Stuartzeit, S. R. Gardiner, wahrscheinlich gemacht hat[2]), in seinen Dramen die äußere Politik der Stuart-Könige, namentlich ihre Hinneigung zu Spanien und ihre Untätigkeit in dem großen europäischen Konflikte indirekt durch Anspielungen kritisiert. Wir gehen auf diese Anspielungen im einzelnen hier nicht ein. Sie zeigen uns nur, daß der Dichter, wie viele patriotische Engländer seiner Zeit, für eine tatkräftige Politik im dreißigjährigen Kriege, namentlich für die Unterstützung des Pfalzgrafen und Königs von Böhmen Friedrich war. Im übrigen handelt es sich hierbei meist um bloße Tatsächlichkeiten, um Persönliches, das für uns ohne Bedeutung ist, es sei denn als Symptom, daß die Bühne auch damals noch, wie zur Zeit ihrer Anfänge als politische Tribüne benutzt wurde.

Der letzte der großen englischen Dramatiker der Renaissancezeit, James Shirley (1596—1666), der einzige übrigens, der aus dem höheren Lehrerstand hervorgegangen ist, in den er nach Schließung der Theater zurückkehrt, bietet wenig Neues für unser Thema. Die Kritik des Lebens in seinen Dramen, den Tragödien sowohl als

[1]) I, 1. *Projector, I treat first Of you and your disciples, you roar out, All is the king's, his will above his laws* etc.

[2]) *Transactions of the New Shakespeare Society* 1875/76 II, 314: *The Political Element in Massinger.*

seinen feinen Gesellschaftslustspielen, ist im allgemeinen nicht mehr politisch, sondern privat, wie denn das Drama immer mehr zu einem Vergnügen eines eng begrenzten Kreises der Nation, der höheren Stände, geworden war. Er war Royalist und trat, wie andere Dichter der Zeit, nach dem Ausbruch des Bürgerkrieges in das königliche Heer ein, und er verleugnet auch diese Gesinnung in seinen Dramen nicht, bes. in dem ausgezeichneten Drama *Der Königliche Meister* (1638), das eine Verherrlichung königlichen Edelmuts, königlicher Macht und Weisheit ist. Er war auch ein entschiedener Gegner des Puritanismus, wie das einzelne Stellen in seinen Dramen beweisen und namentlich eine satirische Widmung seines Lustspiels *Der Vogel im Käfig* (1633) an einen zu jener Zeit in einem wenig behaglichen Käfig festgehaltenen Widersacher der Bühne, William Prynne, der für seinen *Histriomastix, die Geißel der Schauspieler*, wie schon erzählt, Gefängnis erlitt. Aber er ist weit entfernt von dem verstiegenen theoretisch überspitzten Prinzipienroyalismus des geistreichen, aber moralisch ungesunden Fletcher. Vor allem ist er auch kein blinder Verehrer der Aristokratie und des Hofes, deren Verderbtheit er an manchen Stellen mit scharfer Satire geißelt (vgl. z. B. *Der Verräter* II, 1). Bezeichnend ist besonders eine Stelle in dem ausgezeichneten Lustspiel *Die Lebedame* (1635). Da tritt ein Barbier auf, der trotz seines Berufes den Anspruch darauf erhält und auch durchsetzt, ein Gentleman, ein Mann von Stande zu sein und der einen feigen aristokratischen Gecken Sir William Scentlove in Gegenwart eines Lords und einer vornehmen Dame lächerlich machen und an den Pranger stellen darf, indem er ihn zwingt, seine Perücke abzunehmen und barhaupt dazustehen. Man wird dabei an jenen anderen berühmten Barbier der Weltliteratur erinnert, der 150 Jahre später den Protest gegen das Ancien régime in Frankreich in die Worte zusammenfaßte: «Weil Sie ein großer Herr sind, glauben Sie ein großes Genie zu sein. Sie haben sich die Mühe gegeben geboren zu werden, nichts weiter». Es ist doch bezeichnend nicht bloß für die demokratische Gesinnung des Dichters, sondern auch für die Stimmung, die in England herrschte, daß dort, vor fast drei Jahrhunderten eine solche Szene von einer königlichen Schauspielertruppe aufgeführt wurde und Beifall fand. Es ist zugleich ein Zeichen der herannahenden Revolution, die dem Renaissancedrama ein Ende machte.

Kleinere Mitteilungen.

Zu Drants Horaz.

Die nach meinem Aufsatz (Jb. 47, 1911) erschienene «List of English Editions and Translations of Greek and Latin Classics printed before 1641» von Henrietta Palmer (Lo. Bibliographical Society, December 1911) verzeichnet (S. 62) eine Drucklizenz für T. Colwell 1564—5: «The Fyrste twoo Satars or poyses of H[orace], englisshed, by Lewes Euans, scholemaister», und (nach Hazlitt) die Existenz eines unvollständig erhaltenen Exemplares eines Druckes: «The Second Poesye of Horace: By Lewis Evans, Schoolemayster. Imprinted at London in Flete-strete, by Thomas Colwell [1565]». Da Drant in der Vorrede zur Medicinable Morall 1566 erklärt (a. a. O. S. 48 unten), er habe seine Arbeit begonnen «two yeres agone, or more», bleibt ihm das Verdienst unbenommen, als erster den Gedanken einer Übersetzung der Horazischen Satiren gefaßt und ihn vollständig ausgeführt zu haben. Doch ist das gleichzeitige, auf zwei Satiren beschränkte Unternehmen von Evans ein interessantes literarisches Symptom.

Eine (am gleichen Orte angeführte) Lizenz zum Drucke von «Horace Epistles in Englesshe &c.» für Henry Wekes 1566—7 gibt ein Rätsel auf, da Drants Epistel-Übersetzung 1567 bei Thomas Marsh, dem Verleger der Satiren («Med. Mor.») erschien, und eine gleichzeitige Übertragung von anderer Seite kaum wahrscheinlich ist. Drant beklagt sich im Vorwort 1567 (a. a. O. S. 53 Mitte) über einen Drucker, der ihm kürzlich die Besorgnis aussprach, sein gelehrtes Werk werde nicht leicht verkäuflich sein. Vielleicht hatte Wekes das Buch übernommen, trat aber dann zurück, worauf Drant zu seinem ersten Verleger zurückkehrte, der übrigens, wie aus dem a. a. O. verzeichneten Eintrag in das Stat. Reg. hervorgeht, die Episteln 1591 an T. Orwin abtrat.

Würzburg. O. L. Jiriczek.

Cooling Card.

Ein merkwürdiger Fehler schleppt sich in den englischen Wörterbüchern und Kommentaren der elisabethanischen Autoren noch heute fort und beweist, wie vielfach noch die deutsche Forscherarbeit im Auslande vernachlässigt wird. Im ersten Teil von Heinrich VI. begegnet 5, 3, 83 der Ausdruck «There lies a cooling card». Schlegel hat dies übersetzt «Das ist die Karte, die mein Spiel verdirbt».

Schon Delius hat die richtige Erklärung gegeben: «*cooling card*, die Heildistel, welche zur Abkühlung der Fieberhitze angewandt wurde, wird auch sonst scherzhaft von der Abkühlung heißer Liebe gebraucht. So in Shakerley Marmions Drama *The Antiquary*: «Are you so hot? I shall give you a card to cool you, presently.» — Shakespeare führt dieselbe Arznei auch unter lateinischem Namen an in *Much Ado* (3, 4, 73): «Get you some of this distilled *Carduus Benedictus*, and lay it to your heart». Auch Alex. Schmidts Shakespeare-Lexikon weist auf die Heildistel hin. — Brandl hat diese Erklärung zu der obigen Stelle in seinen Kommentar aufgenommen, und dasselbe habe auch ich getan.

Trotzdem scheint sie in England (und Frankreich) unbekannt geblieben zu sein. Herford z. B. erklärt zu derselben Stelle nur: «*cooling card*, something which dashes hope, throws cold water on eager expectation»; er weiß offenbar nichts von der Heildistel. Geradezu komisch aber ist die Erklärung des *New English Dictionary*: «c. c. apparently a term of *some unknown game*, applied figuratively or punningly to anything that 'cools' a person's passion or enthusiasm». Und McKerrow scheint diesem Führer zu folgen, wenn er als Anmerkung zu einer Stelle in Nashs *Have with you* (Works III, 52, 14): (Therefore our Doctor ... comes in with a cooling card) folgendes bemerkt: «This frequently occurring expression, always used figuratively in the sense of something which will 'cool' one's ardour, seems never to have been satisfactorily explained. Cf. Misogonus, ed Brandl, QWD, 3, 2, 23 «Heavy newes for you, I can tell you of a cowling carde. It will make you plucke in your hornes.» Also Lyly, ed. Bond 1, 246, 13. Frequent in Greene; see Grosart's index. See also 1 Hen. VI, 5, 3, 83, and Harvey 4 Let. F 3, Works 1, 214, 18, «that will not be cooled with a carde, or daunted with bugs-worts». Ein Kapitel in Lylys Euphues ist überschrieben *A Cooling Carde to Philautus*: Euphues erteilt darin seinem Freunde gute Lehren, um ihn von den Wunden der Liebe zu heilen.

Feuillerat (John Lyly, S. 64, Anm. 2) scheint dabei auch an ein Kartenspiel zu denken. Eine Novelle von Greene führt den Titel *The Carde of Fancie* (1584). — Leider folgen auch Grieb-Schröer und Muret-Sanders der englischen statt der deutschen Führung. Bond aber, Works of Lyly, I 346, erklärt völlig verwirrt: «*Carde*, in the sense of *compass* or guide, like the 'shipman's card', i. e. compass».

So irren die englischen Erklärer vom «kühlenden Kartenspiel» zum «kühlenden Kompaß» — nur weil sie glauben, deutsche Shakespeare-Kommentare vernachlässigen zu können. Von deutschen Wörterbüchern sollte man freilich erwarten, daß sie, wenn nicht Delius, so doch wenigstens Alexander Schmidt zu Rate ziehen und nicht blind dem *New English Dictionary* folgen.

Die ganze Verwirrung scheint durch eine Stelle in der *True Tragedy of Richard the Third* angerichtet worden zu sein, wo man allerdings an ein Kartenspiel denken könnte. Richard hat dort den Grafen Rivers überrumpelt, indem er ihn ganz unerwartet des Verrats beschuldigt; dieser verteidigt sich mit heftigen Worten, worauf Buckingham brutal zum Schluß mahnt und Richard zuruft:

My lord, lay down a cooling card, this game is gone to far;
You have him fast, now cut him off, for fear of ciuill war.

Hazlitt (Shakespeare's Library, S. 75) fügt die Anmerkung bei: «A card so decisive as to cool the courage of the adversary». Das kann es heißen, wenn man *game* als Kartenspiel auffaßt. Ausgeschlossen scheint mir aber nicht zu sein, daß der Dichter bei *game* an das Wild dachte, das dem Verfolger ins Netz gelaufen ist und jetzt getötet werden soll. Es fragt sich, ob wir bei diesem Dramatiker überhaupt eine ganz klare Anschauung voraussetzen müssen; er mag der erste sein, der bei *card* an ein Kartenspiel gedacht hat. Aber dieser Lapsus wäre doch nur eine Ausnahme: es ist kein Zweifel, daß *card* als Distel verstanden wurde.

Es handelt sich um das auch bei uns noch offizinelle Cardobenedictenkraut (Herba Cardui benedicti), die Blätter und blühenden Zweige der in den Mittelmeerländern heimischen Heildistel, die seit dem 16. Jh. als fieberstillendes Mittel in Gebrauch kamen, daneben auch gegen allerhand andere Krankheiten angewendet wurden. Vgl. Jörnig, Arzneidrogen I 269. Vielleicht war gerade die Euphues-Stelle der Anlaß, daß der Ausdruck solche Verbreitung fand. In *Much Ado* handelt es sich natürlich um eine scherzhafte Anspielung auf den anderen Benedictus, den Beatrice sich ans Herz legen soll.

Münster i. W. Wolfgang Keller.

Shakespeare auf der englischen Preismedaille der Carls-Schule (1776).

Nachdem Schiller drei Jahre auf der Carls-Schule studiert hatte, wurde zu den schon vorhandenen Preisen für Leistungen im Reiten, Fechten, Tanzen u. dgl., in Geschichte und Geographie, lateinischer, französischer, griechischer und italienischer Sprache auch einer für englische Sprache gefügt. Er bestand in einer Medaille, deren Stempel 1903 durch Prof. Dr. G. Sixt in einem illustrierten Werke „Die Preismedaillen der Hohen Carls-Schule", Stuttgart bei Kohlhammer, beschrieben (S. 9) und abgebildet (Tafel I, Nr. 8) ist. Herr P. F. Moewes hat mich freundlich darauf hingewiesen. Der Stempel zeigt einen sitzenden Genius mit einem aufgeschlagenen Foliowerke frei in der Hand, über das quer durch «Shakespeare» gedruckt ist. Ein zweiter Genius, geflügelt, der an der zweiten Seite des Buches etwas mühsam schwebt, hilft es tragen, und ein dritter, ebenfalls geflügelt, mit einer Maske in der ausgestreckten linken Hand und einem nicht ganz klaren Instrument oder Band in der rechten Hand, fliegt über dem oberen Rande des Buches. Hinter dem erstgenannten Engel, der das Buch trägt, sind noch mehrere andere Bücher angedeutet, die auf dem Boden teils liegen, teils stehen. Rings um die oberen zwei Drittel der Peripherie des Bildes läuft eine Inschrift: «By turns he calms and agitates the soul»; ob sich die beiden schwebenden Genien auf diese Inschrift beziehen sollen oder ob sie rein dekorativ gedacht sind, möchte ich nicht entscheiden; der tragende ist eher als «agitated», der fliegende eher als «calm» zu bezeichnen. Am Fuße der Medaille steht horizontal: «Prize in English»; darunter das Zeichen des Kupferstechers «A. R. W. F». (Anton Rudolf Werner fecit). Daß der Preis gerade 1776 gestiftet wurde, dürfte sich daraus erklären, daß in diesem Jahre zum ersten Male eine Lehrkraft für Englisch angestellt wurde in Person eines Herrn Gosse, der bis 1782 blieb (Heinrich Wagner, Geschichte der Hohen Carls-Schule 1856, I 605). Die Inschrift mit ihrer Betonung der bald ruhigen, bald leidenschaftlichen Gefühle, die Shakespeare errege, ist mit der damaligen Shakespeare-Kritik in England, namentlich mit Samuel Johnsons Einleitung zu seiner Shakespeare-Ausgabe 1765, inhaltlich verwandt; woher sie zitiert ist, vermag ich nicht zu sagen. Es scheint nicht, als hätte Schiller, der bekanntlich bis 1780 auf der Carls-Schule studierte, diesen Preis jemals erhalten. Immerhin gibt es zu denken, daß Shakespeare in der Umgebung des Dichters, der nach der Gloucester-Geschichte im König Lear die Räuber formte, in solcher Weise geschätzt war.

Berlin. A. Brandl.

Nekrologe.

Emil Koeppel.

Unter den zahlreichen Vertretern der englischen Philologie, die die schleichenden Keren des Todes im Laufe dieses Weltkrieges hinweggerafft haben, ist auch der einstige Professor der Anglistik in München und Straßburg, Emil Koeppel, am 8. Juni 1917 dahingegangen. Krankheit hatte ihr Werk an dem 65jährigen getan; tiefe Wehmut über tragisch und bitterlich zusammengebrochene Ideale hat die Katastrophe beschleunigt.

Denn Koeppel hat ganz besonders den deutschen Idealismus personifiziert, der ein friedliches und freundliches Kulturstudium auch anderer Nationen auf seine Fahne schrieb und der im deutschen Volke verbreitet war wie in keiner anderen Nation. Er hat mit Eifer und seltenem Erfolg neben der deutschen namentlich die englische, italienische und französische Literatur studiert und in seltenem Maße beherrscht; ein Hauptteil seines Lebenswerkes besteht in der Aufdeckung ihrer Beziehungen, in dem Nachweis, wie sehr die großen Kulturnationen des europäischen Westens aufeinander angewiesen sind und in friedlichem Wettstreit miteinander geschaffen, entdeckt, geteilt und von einander gelernt haben.

Reiner Idealismus hat ihn zur Literatur getrieben. Von Haus aus in große geschäftliche Verhältnisse geboren, hatte er hierdurch auf Reisen nach Italien und England bereits tüchtige Grundlagen zur praktischen Kenntnis des Auslands gelegt; da entschloß er sich, sein Leben ganz der Wissenschaft zu widmen, hat an der Münchner Universität unter Hermann Breymann doktoriert und sich schnell darauf auch habilitiert. Die Doktorarbeit handelte über Lydgates «Story of Thebes», die Habilitationsschrift über desselben Chaucerschülers «Falls of Princes», ein mächtiges, an die 40 000 Verse enthaltendes Sammelwerk von biblischen, klassischen und mittelalterlichen Erzählungen, das bekanntlich durch eine französische Bearbeitung des

Laurent de Premierfait auf Boccaccio zurückgeht. Beide Arbeiten tragen bereits den Stempel weitreichender Belesenheit in verschiedenen Literaturen, der klassischen, englischen, französischen und italienischen.

In reicher Fülle kommen nun kleinere Studien, die die Beziehungen englischer und kontinentaler Literatur aufzeigen: über englische Tasso-Übersetzungen im 16. Jahrhundert; ein prächtiger Aufsatz über Dante in der englischen Literatur; über Petrarcas Nachwirken in England; über Don Quixote in England. Dazu dann die schönen und reichhaltigen Studien zur Geschichte der italienischen Novelle im 16. Jahrhundert. Einzelstudien über die großen Bannerträger der neuerwachenden Renaissance-Literatur Englands gehen dazwischen einher: so wertvolle Aufsätze über Chaucer — für ihn und seine Schule hat Koeppel besonders viel getan —; dazu im 16. Jahrhundert Sir Thomas Wyatt, Sir Philip Sidney und Spenser.

Langsam steigt er aus dieser Periode des Werdens in die Glanzzeit der elisabethanischen Literatur herunter. Es gibt fast keinen von Shakespeares großen Zeitgenossen im Drama, zu dessen Würdigung Koeppel nicht irgend einen aufhellenden Beitrag geschrieben hätte. Schon 1895 erschienen in den Münchener Beiträgen zur romanischen und englischen Philologie, die er mit seinem Lehrer H. Breymann gründete und leitete, Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonsons, John Marstons und Beaumonts und Fletchers; zwei Jahre danach in den Quellen und Forschungen solche zu Chapman, Massinger und Ford, mit einer Menge interessanter Nachweise und Charakteristiken; ein späterer reichhaltiger Band von Hoops' Anglistischen Forschungen (Nr. 20) behandelt unter anderem Ben Jonsons Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker; dann Marlowe, Kyd, Greene, Peele, Lyly, Spenser und Sidney im Spiegel des Dramas, Reflexe der Sagenkreise des Mittelalters im elisabethanischen Drama, usw.

Über Shakespeare, den er selbstverständlich besonders genau kannte, hat er zwar kein größeres Werk publiziert, aber in den Studien über Shakespeares Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker (1905) sind wertvolle neue Dinge auch über den Größten gesagt; häufig hat unser Jahrbuch seinen Namen zu verzeichnen gehabt. Viele Leser werden sich wohl an die schöne Tagung von 1904 erinnern, wo unser Weimarer Shakespeare-Denkmal enthüllt wurde, wo uns Kainz den Hamlet vorspielte und Koeppel mit glänzender Beherrschung des Gegenstandes den feinen geistvollen Festvortrag über konfessionelle Strömungen in Shakespeares Zeit hielt und das milde Licht seiner vornehmen

Toleranz über Katholiken und Protestanten, über Juden und Puritaner leuchten ließ.

Auf das rein sprachliche Gebiet ist Koeppel selten gegangen; hübsche Beobachtungen und intime Kenntnis des Neuenglischen verraten aber seine «Spelling Pronunciations», sein Aufsatz zur englischen Wortbildungslehre u. a. Auf seine zahlreichen kleineren Arbeiten kann hier nicht eingegangen werden, auch nicht auf seine vielen Rezensionen, die sich über die ganze englische Literatur von Beowulf bis zur neuesten Zeit bewegen und Zeugnis ablegen von seinem Reichtum an Wissen über alle ihre Perioden.

Um die Wende des Jahrhunderts ist dann Koeppel zur großen literarischen Biographie übergegangen, und hat uns hier anziehende Darstellungen von dreien der größten englischen Dichter der Neuzeit gegeben. Zuerst schildert er uns den Poeta laureatus der victorianischen Ära, Tennyson (1899), den formvollendeten großen Eklektiker feinsten, vornehmsten Geschmacks, der, wie Koeppel selbst, so gern in der Kultur aller Völker und Jahrhunderte sich heimisch machte und mit Vorliebe idealisierte, romantische Helden schuf. Dann hat er versucht, ein psychologisches Porträt von Byron zu geben, von Byron mit all seinem Sturm und Drang, seinem schäumenden Temperament, seiner stolzen Persönlichkeit (1904), endlich vom größten Psychologen der victorianischen Zeit, Tennysons Antipoden, mit seinen spannenden Problemen, seiner kühnen Technik, seinen labyrinthnen Konstruktionen und all dem Widerschein der Sterne in dem dichten Urwald seiner Sprache und gedanklichen Wege, Robert Browning (1912). Es ist wohl müßig zu streiten, welcher der drei Biographien der Preis zukommt. Aber persönlich scheint mir, daß Koeppel denjenigen am besten getroffen hat, dem er selbst am meisten gleichsah, in feiner Bildung, edlem Formensinn, freudigem Genuß des Schönen, milder humaner Denkart — Tennyson.

Außer vor unsrer Gesellschaft hat er auch zu Kaisers Geburtstag im Jahre 1910 vor einem weiteren Forum gesprochen, in der Aula der Kaiser Wilhelms-Universität Straßburg, über Deutsche Strömungen in der englischen Literatur. Mit tiefer Wehmut liest man jetzt diese Zeilen: den Ausdruck des Dankes an den Kaiser für seine unablässigen Bemühungen, die Harmonie zwischen Deutschland und England zu fördern, die Hoffnung, daß in England wieder der Geist Carlyles und ein besseres Verständnis deutschen Wesens erstehen möge, und am Schlusse den Wunsch: «Gott segne, Gott erhalte den Kaiser!»

Es hat anders kommen sollen. Jovis schönste Tochter, die Erfüllung, und ihre Schwester, das Glück, sind abgewandten Hauptes von uns gegangen und haben ein tapferes Volk in seiner höchsten Not verlassen. Doch das hat Koeppel nicht mehr erlebt. Jäh und schnell ist er dahingeschieden, zu einer Zeit, wo sich das deutsche Volk in seiner löwenmutigen Verteidigung unsterblichen Ruhm erstritten. Die Freunde des Verblichenen betrauern in ihm nicht nur den feinsinnigen, kenntnisreichen Gelehrten, sondern auch einen Charakter von seltener Lauterkeit und Reinheit. Der Welt abgewandt und dem stillen Studium ergeben, weit weg vom lauten Tagesgetriebe und dem lärmenden Markt ist er seine stillbeglückte Gelehrtenbahn gegangen, ein warmer, treuer Freund, opferfähig im höchsten Maße, gleich beliebt und geehrt bei Kollegen und Studenten. So wird uns sein Bild bleiben: ein vornehmer Gelehrter, der würdige Nachfolger von ten Brink und Alois Brandl in Straßburg, der erste und glänzendste Vertreter einer selbständigen Anglistik in München, wo er nach seinem eigenen Wort im Zusammenwirken mit Breymann eine Glanzzeit verlebte, ein edler, lauterer, treuer Charakter in sturmbewegter Zeit, ein Symbol der deutschen Freude am Schönen und Großen in der Welt — in der ganzen Welt, im eigenen geliebten Vaterland wie auch in der nun so feindlichen Fremde.

München. J. Schick.

Wilhelm Viëtor.

Der kenntnisreiche Mann, welcher am 22. September 1918 zu Marburg im Hessenlande die Augen schloß, war ein vielseitiger Forscher auf dem Gebiete der Wissenschaft vom Engländertum. Von den Runensteinen bis herab auf Bernard Shaw sind wenige Erscheinungen innerhalb des englischen Schrifttums für ihn bloße Namen geblieben: die ältesten Sprachformen, in Stein gehauen oder auf Pergament überliefert, galten ihm nicht für wertvoller und aufschlußreicher als ein neues Wort aus einem Zeitungsaufsatze oder irgendein auf der Straße aufgelesener Kraftausdruck aus dem Munde eines Cockney, und überall suchte er, der genau beobachtende Phonetiker, vom Buchstaben zum Laut vorzudringen.

Darüber hinaus war Viëtor einer der nicht allzu zahlreichen Universitätslehrer, die auch für die angewandte Wissenschaft etwas übrig haben: ja er konnte sich sogar trotz seiner angeborenen Zu-

rückhaltung und Liebenswürdigkeit rauhere Töne abgewinnen, er konnte ein Rufer im Streit werden, wenn es sich um Fragen der Unterrichtsreform handelte. Aber die edle Kunst, sich Feinde zu machen, hat er doch nie so recht bemeistert, und so wird die Trauer um sein Hinscheiden an der Schwelle des Greisenalters von allen Seiten laut und echt zum Ausdruck kommen.

Auch zu Shakespeare hat Viëtor aus seinem eigenen, früh und schön verinnerlichten Wesen heraus einen Weg gefunden, keinen mühelosen und keinen breitgetretenen, aber einen sicher zum Ziel führenden. Er begann mit besonders selbstlosen und aufopferungsvollen Arbeiten, mit der Herstellung von Paralleldrucken der verschiedenen Fassungen des Lear und Hamlet, die dem jungen Hochschulprofessor vor allem die Unterlagen zur methodischen Behandlung jener Dramen in Vorlesungen und Übungen an die Hand geben sollten. Über diese mehr als dreißig Jahre zurückliegenden Bemühungen hat der Gelehrte wenige Monate vor seinem Tode im Beiblatt zur Anglia ein schönes Wort gefunden: «Die erhoffte Nützlichkeit mußte mich für die wohlerkannte Bescheidenheit der Leistung entschädigen.» Daß der erste jener Neudrucke nicht gerade allzu genau ausgefallen war, kränkte seinen Veranstalter noch im letzten Lebensjahr, obwohl er die Versehen in einer Neuauflage längst mit äußerster Sorgfalt richtiggestellt und seinen Verleger dazu vermocht hatte, das mißratene Heft gegen einen berichtigten Abdruck auszutauschen. Leider hat Viëtor das Unternehmen seiner «Shakespeare-Reprints» nicht selbst weitergeführt; der letzte Band jener Folge, der von Ernest Roman herausgegebene «Heinrich V.» reicht, was Zuverlässigkeit betrifft, an die beiden ersten nicht heran und man hat mit Recht die Vernachlässigung der zweiten Quartausgabe jenes Stückes dem Bearbeiter zum Vorwurf gemacht.

Als Herausgeber einer angesehenen Fachzeitschrift schenkte Viëtor der Beurteilung von Werken aus der Shakespeare-Literatur stets gebührende Aufmerksamkeit und zeigte selbst in seinen «Neueren Sprachen» manche wichtige Erscheinung an. Er hat Brandls und Kellers schöne Ausgaben des deutschen Shakespeare mit rückhaltslosem Beifall begrüßt, Kellners Werk warm empfohlen und auch Lees nüchternes, aber aufschlußreiches Buch voll gewürdigt, wenn er auch den Standpunkt des Engländers nicht zu teilen vermochte, soweit in den Sonetten Zusammenhänge zwischen Leben und Dichtung in Betracht kommen. Besonders vertraut zeigte sich Viëtor in diesen Anzeigen mit den schwierigen, an die mehr oder weniger beglaubigten

Bildnisse des Dichters anknüpfenden Fragen und gegen den «wüsten Bacon-Schwindel unberufener Dilettanten» schritt er jederzeit mit aller Entschiedenheit ein. Keine Gelegenheit versäumte aber der verewigte Forscher, um auf die Wichtigkeit des Shakespeare-Studiums für Wissenschaft und Praxis hinzuweisen und namentlich die Vorschläge seiner weitverbreiteten «Einführung in die englische Philologie» haben in dieser Hinsicht viel Gutes gestiftet. In diesem treu beratenden Heftchen zeigt sich Viëtor bereit, dem Dichter des Hamlet eine Art Sonderstellung einzuräumen und dieser Standpunkt kommt auch in jenem Werke zum Ausdruck, durch welches er vor allem seinen Namen mit dem des großen Dramatikers verknüpft und sich eine angesehene Stellung in der Shakespeare-Philologie gesichert hat. Sein zweiteiliges Buch über Shakespeares Aussprache will die Lautgebung des Dichters als Einzelerscheinung betrachten, eine Einzeluntersuchung über die Lautgestalt anstellen, in welcher Shakespeare etwa seine Gedichte den Gönnern und Freunden vorlas, in welcher er auf der Bühne den Geist des alten Hamlet oder den Diener Adam sprach. Es kommt also dem Verfasser auf keine Studie über die englische Aussprache jener Zeit im allgemeinen an, auch auf keine Darstellung des Bühnenenglisch jener Tage, sondern er ist bemüht, das gesprochene Wort zu erfassen, wie es aus dem Munde des einen Mannes kam. Aus dieser monographischen Anlage ergibt sich sofort, daß der Gelehrte seine Quellen vor allem in den Werken des Dichters suchen und auf dessen Reimtechnik sein Hauptaugenmerk richten mußte. Schon die Schreibungen in den überlieferten Drucken der Dramen werden in den seltensten Fällen die Niederschrift erster Hand wiedergeben und die anderen Erkenntnismittel, etwa die Zeugnisse der mit Shakespeare gleichzeitigen Grammatiker und jene der lebenden Mundarten kommen nach Viëtors Meinung erst in zweiter Linie in Betracht. Nun erhebt sich jedoch die Frage, ob wir wirklich in den sämtlichen Reimen ursprüngliches Gut des Dichters erblicken dürfen, ferner, ob nicht die Stelle des Gleichklangs vielfach durch die Gleichheit des Schriftbildes vertreten und mancher durch die Sprachentwicklung längst unrein gewordene Augenreim mitgeschleppt wird. Man hat weiterhin geltend gemacht, daß Shakespeares Umgangssprache vom Bühnenenglisch jedenfalls verschieden war; die Bühnensprache zeigte sich — wie heute noch allenthalben — mindestens im hohen Trauerspiel rückständig, hing am Althergebrachten im Gegensatz zu der damals besonders rasch sich fortbildenden Sprache des Alltags. Wenn wir also den Sprachzustand

der uns als Shakespeares Eigentum überlieferten dramatischen Texte noch so genau untersuchen, können wir uns doch nicht schmeicheln, zu der ureigensten, individuellen Lautgebung des Dichters vorgedrungen zu sein; der Schauspieler William Shakespeare mußte eben auf die wohlgegründete Sprechtradition seiner Bühne Rücksicht nehmen. Solche Erwägungen haben Viëtor veranlaßt, seinen Glauben auf den Reimen der nichtdramatischen Gedichte aufzubauen; aber die Berechtigung dieses Verfahrens zugegeben, durfte die so gewonnene Erkenntnis ohne weiteres für die Umschrift dramatischer Stücke in dem zweiten Teil des Werkes, «A Shakespeare Reader», maßgebend werden?

Kurzum, die Schwierigkeiten der Untersuchung sind vielleicht noch größer als der vorsichtige Viëtor sie einschätzte und die Besprecher haben ziemlich einmütig gefunden, daß er die Aussprache Shakespeares in einigen Punkten zu altertümlich ansetzt und dem Unterschied zwischen den verschiedenen Sprechweisen zu wenig Rechnung trägt. Aber keine der zahlreichen Anzeigen jenes Buches unterläßt es, nachdrücklich auf die reiche Fülle von Belehrung hinzuweisen, die aus der meisterhaft gehandhabten Methodik trotz der engen Umgrenzung des Gegenstandes zu gewinnen ist. Als besondere Leistung ist noch die Erfassung und Kritik der einzelnen Reime gerühmt worden, in welcher sich die Erfahrung Viëtors vollauf bewährt, wie wir auch der Auslegung der als Korrektiv herangezogenen Grammatiker-Zeugnisse durch den Verfasser der historischen Abschnitte in den «Elementen der Phonetik» vollstes Vertrauen entgegenbringen.

Aber Viëtor ist an die Werke des Shakespeare nicht nur als trockener Grammatiker und Tatsachenkritiker herangetreten, sondern auch sein Gemüt war an der Gewinnung, zuletzt an der Erhaltung des Weltdichters für das geistige Leben des deutschen Volkes innig beteiligt. Kann nach dem, was zwischen uns und England vorgefallen ist, ein Engländer weiter den Führern der gebildeten Deutschen zugezählt werden? In seiner Anzeige von Kellers «Shakespeare» hat Viëtor auf diese Frage eine bemerkenswerte Antwort gefunden: «Selbst an einem Shakespeare wird der große Krieg nicht spurlos vorübergehen. Deutlicher als vorher treten im Bilde des Weltdichters die Züge hervor, die ihn trotz allem zugleich als Briten, als Vollblutengländer erweisen. Das bedeutet für uns einen schmerzlichen Verlust, aber, wenn man die Gleichung umkehrt: ein Engländer — Shakespeare, doch zugleich einen tröstlichen Gewinn.»

Am Ende eines lebenslangen, vertrauten Umgangs mit den englischen Geistesgrößen dieses Bekenntnis, dieser Aufschrei einer, ich

möchte sagen, zornigen Liebe! Liegt darin nicht die alte Tragik der deutschen Gelehrtenseele, die durchaus lieben will, auch wenn man ihr's schwer macht, die in Selbstvergessenheit und weicher Hingabe alles zärtlich hegen möchte, was der scharfe deutsche Geist durch rastlose Arbeit sich zu eigen gewinnt?

Armer deutscher Gelehrter, auf dessen Lebensabend die Schatten solcher Erkenntnis fallen mußten.

Dresden. Rudolf Brotanek.

Alexander von Weilen.

(geb. in Wien am 4. Januar 1863, verunglückt in den Gasteiner Bergen am 23. Juli 1918.)

Ein von ernstem, lauterstem und hochstrebendstem Arbeitseifer erfülltes Gelehrtenleben hat, lange ehe es ausgeschöpft war, in tragischer Weise ein jähes Ende gefunden. Alexander von Weilen ist von einem Morgenspaziergang in der von ihm leidenschaftlich geliebten Alpennatur nicht mehr heimgekehrt — oder vielleicht auch hat er auf jenem Gang in die vom Geheimnis der Frühstunde umwitterten Berge «heimg'funden» zu jener ungetrübten, heiter zufriedenen Klarheit, auf die sein von schlichter Treuherzigkeit beherrschtes Wesen eine hienieden nur unvollkommen verwirklichte Anwartschaft besaß.

In seiner Seele gab es einen Lebenskonflikt, der sich erst in den Jahren der Vollreife allmählich auszugleichen schien. Er hatte auf den Wunsch des Vaters die akademische Laufbahn eingeschlagen, sein tiefstes Lebensinteresse aber drängte zum Theater.

Das Burgtheater, mit dem das väterliche Dichterheim innige Beziehungen unterhielt, entfachte im Herzen des Jünglings jenen Idealkultus für die Schauspielkunst, der auch in der Zeit der längst gewonnenen Erfahrung und des ernüchterten Verständnisses für Weilens Verhältnis zur Bühne den Ausschlag gab. Die Kunst war und blieb ihm eine Herzenssache, während die Germanistik, die er seit 1901 an der Wiener Universität als Professor lehrte, immer mehr zur gediegenen Grundlage seiner eigentlichen Spezialwissenschaft, der Theaterkunde, wurde.

Auch in seinen philologischen Arbeiten hat er die Beziehungen zum Theater hervorgeholt. Von Shakespeare ging seine Tätigkeit aus. *Shakespeares Vorspiel zu «Der Widerspenstigen Zähmung»*,

Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte, 1884, dem verehrten Lehrer Erich Schmidt gewidmet, verfolgt die Sage des betrunkenen Kesselflickers durch die abendländische Literatur vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Und wie am Anfang so steht die *Widerspenstige* am Ende seiner Bahn. Eine Übertragung dieses Lustspiels ins Deutsche ist nicht mehr zur Herausgabe gelangt.

Sehr verdienstvoll in ihrer Art sind Weilens Schulausgaben des *Hamlet, Lear, Kaufmanns von Venedig* und *Sommernachtstraums* (Graesers Schulausgaben klassischer Werke). Ohne sich in selbständige Forschung zu verlieren, versteht er es, mit jener Beschränkung, die nur dem Meister eines Stoffes gelingt, auf dem knapp bemessenen Raume einiger Seiten alle wesentlichen Ergebnisse der Shakespearegelehrsamkeit in leicht faßlicher und übersichtlicher Weise zu allseitig gerundeter und geschmackvoller Charakteristik zusammenzutragen, wobei auch die Dramengeschichte nicht zu kurz kommt. Im *Sommernachtstraum* wird die Charakteristik der Personen zur Charakteristik der Liebe: Liebestorheit, Liebeszauber, Liebesraserei. *Der Kaufmann von Venedig* bietet Gelegenheit, der Verpflichtung Lessings gegen das Shakespeare'sche Lustspiel zu gedenken und eine Parallele zwischen den Doppelpaaren Portia-Nerissa: Minna-Franziska und Bassanio-Graziano: Tellheim-Werner zu ziehen. Das von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft preisgekrönte Werk *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart* (1908), die eingehende Übersicht der deutschen Hamlet-Bearbeitungen von den englischen Komödianten bis zu Ludwig Seeger und Hermann Türck sowie der Darsteller von Josef Lange bis zu Josef Kainz, braucht an dieser Stelle nicht erst gewürdigt zu werden. Es hat 1914 noch eine Ergänzung erhalten in der für die Wiener Bibliophilen-Gesellschaft besorgten Herausgabe des *ersten deutschen Bühnen-Hamlet* (der Heufeld'schen und der Schröder'schen Bearbeitung), die an anderer Stelle dieses Bandes besprochen ist.

Mittlerweile hatte Weilen sich durch seine *Geschichte des Hofburgtheaters* (in dem Gesamtwerk *Die Theater Wiens*, 1902) zum Beherrscher des Gebietes der Theatergeschichte aufgeschwungen. Die Verbindung von zünftiger Gelehrsamkeit und wissenschaftlicher Exaktheit mit jenem künstlerischen Schwung und Feingefühl, die allein imstande sind, das Kunstwerk rezipierend nachzugestalten, steigerten hier seine Leistungsfähigkeit zu einer weit über das gewöhnliche Maß hinausgehenden Höhe. Diese eigenartige Verschmelzung gewissenhafter Gründlichkeit mit urwüchsiger Begeisterung und nie

versiegender Liebe zur Sache kam jedoch in noch stärkerem Ausmaß dem Theaterkritiker zugute als dem Theaterhistoriker. Und als jahrelange Übung seinen Theaterberichten auch äußerlich die Formgewandtheit und stilistische Rundung kleiner Essays gab, reihten viele von ihnen sich dem Besten dieser Art in unserer Literatur ein. So wird der weitere Kreis der Fachgenossen wie der Leser das Eigenartigste und Bedeutendste, das Weilen geschaffen, erst kennen lernen, wenn — hoffentlich recht bald — seine für die *Wiener Zeitung* verfaßten Burgtheaterkritiken in Buchform gesammelt erscheinen.

Das Wesen des echten Kritikers schien in ihm verkörpert: Künstler und Gelehrter in einer Person: in vornehmer Zurückgezogenheit außerhalb des Theater- und Zeitungsgetriebes stehend und dennoch durch den steten Kontakt mit dem lebendigen Kunstwerk davor geschützt, sich in grauer Theorie zu verlieren; unter völligem Außerachtlassen alles Persönlichen, immer den positiven Beruf der Kritik im Auge, zwischen dem Kunstwerk und dem Publikum zu vermitteln und dadurch erzieherisch auf den Ausübenden wie auf den Empfangenden im Kunstleben zu wirken.

So hat Weilen, dessen Lebenstraum, dem Theater in leitender Stellung zu dienen, unerfüllt blieb, ihm dennoch Wertvollstes und Dauerndes geleistet. Seine Überlegenheit erzwang sich Anerkennung. Eine Lehrkanzel für Theatergeschichte war in Wien seit Jahren für ihn in Aussicht genommen. Nun hat der rasche Schritt des Schicksals das langsame Vorgehen der Behörden überholt. Weilen bleibt darum nicht minder der Begründer einer neuen Disziplin.

Wien. Helene Richter.

Bücherschau.

Die Bücherschau umfaßt diesmal die Erscheinungen dreier Jahre 1916—18, aber die Erschwerungen der Kriegszeit, besonders die Absperrung Deutschlands, verhinderte die Vollständigkeit, so daß viele Bücher der Redaktion nicht erreichbar waren und erst im nächsten Bande besprochen werden können.

I. Sammelreferat von **Wolfgang Keller.**

A. Ausgaben.

Der Verlag Bernh. Tauchnitz hat in dankenswerter Weise seiner billigen Ausgabe der Dramen Shakespeares nun noch als Bändchen der Taschenbibliothek die Gedichte folgen lassen, zu einem Preis, der sie jedem zugänglich macht. Nr. 64 enthält die Sonette, Nr. 63 außerdem auch die Verserzählungen, *A Lover's Complaints* und *The Passionate Pilgrim*, also auch die nicht gut beglaubigten — z. T. sogar sicher für andere Autoren bezeugten — Gedichte. Man wird das Zuviel eher loben als tadeln. Nur wäre hier eine ganz kurze Notiz eines Herausgebers am Platze, damit der weniger geschulte Leser nicht durch den Titel irregeführt wird. Zu bedauern ist, daß die Widmungsworte vor den Sonetten und die vor den Verserzählungen nicht abgedruckt sind; sind doch die ersteren von größter Wichtigkeit für die Sonettenfrage, die letzteren aber die einzige persönliche Prosa von Shakespeares Hand. Ferner würde ich gerne eine Angabe über die Textform haben; es ist wohl die von Dyce. Und schließlich als letzter Wunsch: wäre es nicht möglich, bei einer Neuauflage größeren Druck anzuwenden?

Zwei neue Schulausgaben des «Macbeth» und «Kaufmanns von Venedig» hat die Sammlung von Mohrbutter und Neumeister herausgebracht. Ob gerade für diese beiden Dramen wirklich noch ein Bedürfnis vorlag, scheint mir freilich zweifelhaft. Man sollte meinen, daß andere Stücke wie *As you like it* oder Richard II. eher einmal an der Reihe wären. Die Ausgaben haben keine Spezial-Einleitungen, sondern nur eine allgemeine Darstellung von Shakespeares Leben und Wirken, die von P. Vetter verfaßt, von Mohrbutter übernommen worden ist. Sie könnte vor allem viel kürzer und prägnanter gehalten sein und sollte

---

[1]) 1. The Poems of William Shakespeare. 2. The Sonnets of William Shakespeare, Leipzig. Bernhard Tauchnitz [Tauchnitz Pocket Library No. 63 u. 64] 199 u. 66 S. Preis M. 1.— u. —.60.

[2]) 1. Macbeth by William Shakespeare. Edited with notes and glossary by Paul Vetter, Professor at the Bismarck-Schule at Hannover. — 2. Merchant of Venice by William Shakespeare edited with notes and glossary by Alfred Mohrbutter, Ph. D. [Französische und englische Schullektüre. Herausgeber Prof. Dr. Mohrbutter und Dr. Neumeister. Bd. 35 und 47]. Kiel und Leipzig, Verlag von Lipsius u. Tischer, 1915.

auch nochmals revidiert werden: manches ist in dieser Form nicht ganz haltbar. Niemand erwartet in einer solchen Schulausgabe originelle Ansichten zu finden. Aber wäre es da nicht besser, einfach eine kurze Biographie irgend eines bekannten Kritikers abzudrucken, und zwar womöglich eines Engländers? So wird, das kann man den Herausgebern kaum verdenken, einem solchen Aufsatz immer einige Unvollkommenheit in Form und Inhalt anhaften; und er sollte doch dem Schüler ein klassisches Vorbild sein. Dagegen vermisse ich eine Einleitung zu den einzelnen Stücken. So einfach wie der Herausgeber von «Merchant of Venice» (ohne Artikel?), darf man sich über diese Pflicht doch nicht hinwegsetzen, der meint man brauche die Schüler nicht anzuöden mit ermüdendem Abfragen der Quellen und Entstehungszeit. Es genüge ihnen zu sagen, daß der Kaufmann von Venedig zwischen 1594 und 1596 entstanden sei, und daß dem Dichter als Vorbilder wahrscheinlich «die italienische Novelle *Il Pecorone*, eine Übersetzung der Sammlung *Gesta Romanorum*, die Novellen des Massuccio di Salerno, Marlowes *Jew of Malta*, ein Buch *The Orator* von einem Franzosen Alex. Sylvain, und anderes gedient haben». Nein, auch wenn das nicht falsch wäre, es wäre nichts als toter Gedächtniskram. Mit dem gerade soll man die Schüler verschonen. Unter all diesen leeren Namen und Zahlen kann er sich doch nicht das mindeste denken. Dagegen wird es ihn gewiß interessieren, zu wissen, was die Geschichte von dem Pfund Fleisch eigentlich bedeutete, oder in welcher Stimmung sich der Dichter und sein Publikum befanden, als das Stück entstand. Er muß erfahren, wer Macbeth eigentlich war. Gerade ein historisches Drama verlangt doch nach einer Einleitung, wo die geschichtlichen Tatsachen angegeben werden. Ich glaube, daß sich mancher Oberlehrer in Verlegenheit befindet, wenn ihn der Schüler etwa nach Sweno fragt. Wer war Sweno? Auch die Anmerkungen Vetters, die durchschnittlich auf einer anerkennenswerten Höhe stehen, enthalten keine Antworten auf solche Fragen. Übrigens ist mir in diesen Anmerkungen eine merkwürdige Unvertrautheit mit dem Angelsächsischen aufgefallen. Ein ags. *thegan* oder *awight* dürfte eigentlich nicht passieren. Der Titel *thane* ist auch nie gleichbedeutend mit *earl* gewesen; man übersetzt ihn am besten mit Baron. Daß Tarquin die edle Lucrezia (sic) «entführen» wollte, ist etwas weit gegangen mit der Expurgierung. Kolumbus (30, 12) war kein schottischer Heiliger, wohl aber Columba. Überhaupt versagt der sonst gute Kommentar überall, wo es sich um ältere Kultur und Sprache handelt. Recht praktisch ist die lose Anheftung der Anmerkungen, die ein Benützen neben dem Text erlaubt, unpraktisch aber die Zeilenzählung nach den Seiten, statt nach Szenen. Im Wörterbuch sollte die für den Druck auch viel teurere Aussprachebezeichnung nach Viëtor (Dubislav-Boek) der moderneren und klareren von Schröer Platz machen. Direkt irreführend ist die Bezeichnung der Diphthonge durch Hochsetzung des konsonantischen Teils.

Eine dänische Schulausgabe des «Kaufmanns von Venedig» von Jakob Alsted und V. Østerberg[1]) steht entschieden über dem Niveau der durchschnittlichen Schulausgaben, was die Sorgfalt der Ausführung anlangt. Der Text wagt selbständige Konjekturen, denen man meistens zustimmen kann.

[1]) Shakespeare, The Merchant of Venice by Jakob Alsted and V. Osterberg: I Text, II Notes [Engelske Forfattere for Gymnasiet] Kjobenhavn og Kristiania, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag 1915.

Die hauptsächlich sprachlichen Anmerkungen sind klar und vernünftig und werden durch ein paar allgemeine Ausführungen eingeleitet. Ein Abschnitt über das vorshakespearische Drama orientiert geschickt über das Wesentliche; man vermißt höchstens eine Bemerkung über den tiefen Einfluß des italienischen Dramas, das sowohl den Blankvers wie die Komödienprosa, aber auch, neben Seneca, ein gut Teil des Klassizismus geliefert hat. In dem Abschnitt über das Theater findet sich der oft wiederholte Satz, daß die Häufigkeit der Verkleidungsszenen bei Shakespeare auf der Tatsache beruhe, daß die Frauenrollen von Jungen gegeben wurden. Das widerlegt ein Blick auf die Quellen: dort, in den italienischen Erzählungen finden sich dieselben Verkleidungen, ohne daß die obige Erklärung hier angebracht wäre. Sie finden sich im griechischen Roman ebenso wie in der griechischen Komödie. Bei der Zusammenstellung des Quellenmaterials für den «Kaufmann von Venedig» vermißt man das Wichtigste, die Zusammenfassung zu einer Entstehungsgeschichte dieses Lustspiels. Die Ballade von Gernutus, dem Juden von Venedig, hat weniger Interesse für uns, weil sie nur eine parallele Abzweigung aus der Novelle des Ser Giovanni darstellt. Shakespeare aber bearbeitet nicht die Novelle, sondern das alte Stück *The Jew* von 1579, das außer dem Motiv von dem Pfund Fleisch auch das von der Kästchenwahl enthielt. Das Kapitel über den Blankvers unterscheidet im Sinne von Otto Jespersen vier Tonstärken: Stärke 1—3 kann in der Hebung, Stärke 2—4 in der Senkung stehen. Auch hier ist alles wissenschaftlich durchdacht und verständig dargestellt. Zum Schluß ist noch der tadellose englische Stil zu loben. Ich möchte wünschen, daß sich recht viele unserer Schulausgaben ein Beispiel an dieser tüchtigen Arbeit nehmen.

Es ist ein gewagtes Unterfangen neben Schlegel — oder über Schlegel — eine neue «Wiedergabe» Shakespeares zu stellen. Josef Kohler glaubt in der Schlegel'schen Übersetzung manche Verstöße gegen die Schönheit zu finden. die das rechtfertigen könnten[1]). Ich weiß nicht, ob gerade Richard II. ein geeigneter Gegenstand für diesen Versuch ist. Schlegel hat im treuesten Anschluß an Shakespeares Verse hier den lyrischen Ton so glänzend wiederzugeben gewußt, daß daran ein paar Härten nichts ändern können. Besonders aber gewinnt man diesen Eindruck, wenn man daneben Kohlers eigene äußerst freie und doch ganz poesielose Übersetzung liest. Er fügt andere Bilder und Gedanken ein, statt derer Shakespeares, und die Musik von Schlegels Versen hat einer nüchternen in Jamben gebrachten Prosa Platz gemacht. In der Einleitung entrüstet sich Kohler darüber, daß Schlegel das Shakespeare'sche Juristenwort «provided that» (3, 3, 40) durch «vorausgesetzt daß» überträgt; aber hier ist doch Shakespeare ebenso prosaisch und zwar mit guter Absicht, denn es handelt sich um eine geschäftliche Abmachung. Und drei Ausrufzeichen setzt Kohler hinter die Verse Schlegels:

«Geht, deutet ihm das an, indes wir hier
Auf dieser Ebne Rasenteppich ziehn.»
Go, signify as much, while here we march
Upon the grassy carpet of this plain, (3, 3, 49).

[1]) König Richard II., Tragödie von William Shakespeare, Deutsche Wiedergabe von Josef Kohler. Berlin 1918. R. v. Deckers Verlag, G. Schenck.

Aber Kohlers eigene Fassung, die statt ziehen (*march*) «ringsum weilen», und statt dieser Ebne Rasenteppich «dieses Rasens grünendes Gefilde» einsetzt, wird bei der Generalabstimmung wohl eher die Ausrufzeichen zuerkannt bekommen. Seine Fassung ist weder schön, noch gibt sie Shakespeares Worte wieder:

Verkündet es, indes wir ringsum weilen
Auf dieses Rasens grünendem Gefilde.

Man kann eine grasbewachsene Ebene mit einem Teppich vergleichen, aber nicht einen Rasen mit einem Gefilde. Sodann tadelt Kohler, daß Schlegel nicht den Blankvers von Goethes «Natürlicher Tochter» mit seinem Hakenstil, dem Übergreifen der Satzteile über die Verse, anwende. Auch hier vergißt Kohler, daß Shakespeare eine andere Art des Blankverses vorzieht: für das lyrische Pathos der Jugenddramen paßt nur der scharf skandierende Vers, wie ihn Schlegel meisterhaft nachgeahmt hat, nicht der Vers von «Coriolan» oder «Antonius». Kohlers Übersetzung weicht somit viel weiter vom Original ab, er kennt nicht die Ehrfurcht Schlegels vor dem Wort und Ton des Dichters, gleichgiltig streift er die Bilderblüten von Shakespeares Versen ab und setzt eigene Vorstellungen dafür ein.

Eine Einleitung von 20 Seiten gibt kurze Charakteranalysen der Hauptfiguren und eine Vergleichung mit Marlowes Eduard II. Es wäre unbillig von dem Juristen Kohler hier eine literarhistorische Untersuchung zu verlangen, aber es ist mir vielleicht gestattet, auf einen historischen Fehler zu verweisen. Kohler vergleicht nicht Shakespeares Dichtung mit seiner unmittelbaren Quelle, sondern mit einer modernen Geschichtsauffassung. Wir dürfen aber bei Shakespeare zunächst an historischer Erkenntnis nur das voraussetzen, was er Holinsheds Chronik entnehmen konnte. Dort ist keineswegs Mowbray der «Ritter von echt königstreuer Gesinnung» und Aumerle der eigentliche Mörder Gloucesters. Vielmehr hat dort Mowbray auf Richards Befehl den Herzog von Gloucester, mit dem er selbst vorher in ein Komplott gegen Richard verwickelt war, gefangen genommen und ermordet. Das glaubt also auch Shakespeare. Aumerle hat gar nichts damit zu tun; seine Mitschuld wird erst im Bagot-Prozeß von seinen Feinden behauptet. Auch Bolingbroke, der bei Holinshed mit einer Angeberei gegen Mowbray den Streit beginnt, erschien Shakespeare durchaus nicht so edel, wie Kohler meint. Es steckt auch ein gut Teil egoistischen Demagogentums in ihm. Ganz mißverstanden ist von Kohler der Charakter der Königin. Daran ist die mangelhafte literarhistorische Erkenntnis schuld: Shakespeare ist nicht nur von Marlowes Eduard II. abhängig, sondern ebenso von dem älteren Stück über Richard II., das ich im 35. Band dieses Jahrbuchs herausgegeben habe. Wenn Bolingbroke Bushy und seinen Genossen vorwirft, daß sie den König seiner Gemahlin entfremdet hätten, so liegt hier keineswegs ein Versehen Shakespeares vor. Noch weniger aber «haben die Hausfreunde die Königin in ihr frevelhaftes Spiel müßiger, geschraubter Wendungen eingelullt, so daß ein tüftelndes Trudelwesen (!) sie von den ernsten Aufgaben des Staates und der Ehe abgelenkt hat». Das ältere Stück schilderte ausführlich, wie die Königin sich härmt, weil Richard Haus und Staat vernachlässigt um seiner Günstlinge willen. Shakespeare setzt bei seinem Publikum die Kenntnis des älteren Stücks voraus. Das ist ein lehrreiches Beispiel, wie man bei der Erklärung eines Dichtwerks fehlgehen kann, wenn man das Material mit dem der Dichter arbeitete, ignoriert.

Die Gestalt, in der das deutsche Publikum zuerst den Hamlet kennen lernte, war keineswegs identisch mit dem Original. Im Auftrag der Wiener Bibliophilen-Gesellschaft hat unser zu früh verstorbener Mitarbeiter Alexander von Weilen die ältesten Hamlet-Bearbeitungen wieder zugänglich gemacht[1]). Der erste, der die Übersetzung Wielands für das deutsche Theater einrichtete, war der Wiener Schriftsteller und zeitweilige Leiter des Kaiserlichen Theaters Franz Heufeld, der mit der ersten Aufführung am 16. Januar 1773 einen tiefen Eindruck auf das deutsche Theaterpublikum machte. «Hamlet bemächtigte sich der Herzen aller Zuschauer», heißt es in einer zeitgenössischen Kritik, «reizte ihre Aufmerksamkeit aufs höchste und rührte aufs Empfindlichste». Und doch war es ein recht verdünnter Absud des Shakespeare'schen Dramas, was den Deutschen geboten wurde. Heufeld hat im Sinne der französischen Regeln alles herausgestrichen, was das Auge von der einen Mittelfigur ablenken könnte: Laertes, den größten Teil der Ophelia-Rolle, Rosenkranz, die Totengräber, Fortinbras. Der Schluß ist gemildert: Hamlet bleibt am Leben. Die merkwürdigste Änderung im Ausschen des Stückes hat Heufeld dadurch bewirkt, daß er «dänische» Namen einführte: Horatio heißt Gustav, Polonius Oldenholm; Marcellus, Bernardo, Francisco heißen Bernfield, Ellrich, Frenzow. Und trotzdem war der Eindruck ein so gewaltiger, daß Schröder, der auf der Durchreise in Prag 1776 einer Aufführung beiwohnte, beschloß, das Stück für seine Hamburger Bühne zu übernehmen. Er übernahm nicht nur, wie er in der Vorrede zum 3. Bande seines «Hamburgischen Theaters» angibt, die Namen und die Katastrophe aus Heufelds Bearbeitung, sondern hat im wesentlichen das ganze Stück übernommen und aus Wielands Übersetzung nur die Figur des Laertes und die für die Zeit der Vorromantik doch sehr passende Kirchhofszene — wenigstens den ersten Teil, der zweite fehlte bei Wieland — eingefügt. Er selbst bezeichnet in richtiger Erkenntnis seine Arbeit als «Zusammenpfuschen». So war es also eigentlich Heufelds Bearbeitung, die am 20. September 1776 das Hamburger Publikum zu Begeisterungen hinriß. 1777 erschien die Version im Druck mit einer Neubearbeitung des 1. Akts. Dazwischen war Eschenburgs Übersetzung erschienen, und nach dieser führte nun Schröder weitere Änderungen durch und druckte das Stück in der neuen Gestalt 1778. Die eigentliche Bereicherung betrifft die Szene zwischen Oldenholm, wie Polonius immer noch heißt, und Ophelia. Noch immer aber fehlt die Beerdigung der Ophelia und der Streit im Grabe. Dagegen ist der Wortlaut vielfach nach der flüssigeren Übersetzung Eschenburgs gebessert. Eine Frankfurter Version von Schletter, 1779, arbeitet nur die beiden Ausgaben von Schröder durcheinander. Und selbst als Goethe 1792 den Hamlet in Weimar aufführen ließ, hielt er sich neben Eschenburg stark an Schröder. Dann erschien 1798 Schlegels Übersetzung und wurde am Berliner Königlichen Theater 1799 vollständig auf die Bühne gebracht. Aber noch 1812 klagt Zelter, daß der Schröder'sche Hamlet ohne Widerspruch immer wieder in Berlin auftauche, 1820 muß ihn noch Börne in Frankfurt bekämpfen, und Weilen weist nach, daß noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf österreichischen Bühnen Hamlet nach Schröder-Heufeld gespielt wurde. Da lohnte es wohl der Mühe, die drei Bearbeitungen von Heufeld (1772) und Schröder (1777-8) durch Neudruck der Vergessenheit zu entreißen.

[1]) Der erste deutsche Bühnen-Hamlet. Die Bearbeitungen Heufelds und Schröders, her. und eingeleitet von Alexander von Weilen. Wien. Wiener Bibliophilen-Gesellschaft. 1914. XLVII u. 196 S.

B. Biographische und Erläuterungsschriften.

Ein Shakespeare-Handbuch in holländischer Sprache hat der Dichter Edward B. Koster zum Jubiläum 1916 herausgebracht, um Shakespeare bei dem großen gebildeten Publikum Hollands auf Grund der wissenschaftlichen Forschung einzuführen[1]). Der Verf. will keine eigenen Ergebnisse vorbringen, er hat nicht das Streben irgendwie originell zu sein, er hält sich vielmehr bescheiden im Hintergrund und stellt nur die Meinungen anderer zusammen. Da er über eine reiche Belesenheit in den Arbeiten deutscher und englischer Forscher verfügt, bietet er seinen Lesern solides Wissen, für das sie ihm dankbar sein werden. Er will nicht die Wissenschaft durch neue Entdeckungen fördern, sondern durch Zusammenfassung ihrer Resultate in gemeinverständlicher Form. Sein Buch hat er der New Shakespeare Society (die allerdings wohl nicht mehr existiert) und der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft gewidmet, «die beide zooveel voor den grooten Dichter gedaan hebben». Und er fügt die Worte Shakespeares aus Richard III., Heinrich VI. (erster und dritter Teil) und dem Sturm hinzu: «It is a quarrel most unnatural. — Confounded be your strife. — For this world frowns, and Edward's sun is clouded. — Work the peace of the present.» Wir danken Herrn Dr. Koster, der das Vermittleramt des Neutralen ernst nimmt, für seine Widmung, die uns erfreut und ehrt, und wünschen dem schönen Buch die weiteste Verbreitung bei allen seinen Sprachgenossen.

An ein tschechisches Publikum wendet sich ein kleines Heftchen von Prof. Mathesius, das kurz über den Dichter und seine Werke orientieren will[2]). Soviel ich sehen kann, ist gegen den Inhalt nichts einzuwenden. Der Verf. stützt sich auf neue deutsche Arbeiten. Umso merkwürdiger muß es aber berühren, wenn er in den als Anhang beigefügten »Winken für weiteres Studium» nur ein paar tschechische Kompilationen und allgemeine Zeitschriftenartikel anführt. Seine Leser können doch wohl fast alle deutsch lesen. Nirgends sonst in der Welt gilt es für anständig den Quell seines Wissens zu verschleiern. Fürchtet der Verf., daß seine tschechischen Leser nervös werden, wenn er ihnen einen deutschen Büchertitel nennt? Das wäre doch beschämend für die «Bildung», zu der die Sammlung hinführen will. Der Weg zur Bildung ist nicht leicht zu finden, wenn man nationalistische Scheuklappen aufsetzt.

Die Übersetzertätigkeit des schwäbischen Dichters Hermann Kurz behandelt in einer interessanten Studie Heinz Kindermann[3]). Hermann Kurz gehört in einen größeren Tübinger Kreis von Übersetzern, der sich hauptsächlich um den Professor der europäischen Sprachen Moritz Rapp geschart hatte: Mörike, Notter, Pfizer bildeten mit Rapp die ältere, Adelbert Keller, Finckh, Seeger, Herwegh und Kurz die jüngere Gruppe, als jüngster Nachläufer dieser Rapp-Schüler erscheint dann Wilhelm Hertz. Es ist schade, daß uns Kindermann nicht, etwas

[1]) Dr. Edward B. Koster. William Shakespeare. Gedenkboek 1616—1916. Tweede Druk. 's Gravenhage, G. A. Kottmann, 1916.

[2]) Mathesius, William Shakespeare. Tři kapitoly o jeho životě a hrách (Drei Kapitel von seinem Leben und seinen Dramen). Prag, J. R. Vilímek, 1916; Za vzdělánim, Knížky pro Každého (Zur Bildung, Hefte für Jedermann).

[3]) Heinz Kindermann, Hermann Kurz und die deutsche Übersetzungskunst im neunzehnten Jahrhundert. Stuttgart, Strecker und Schröter, 1918.

weiter ausholend, ein Bild dieses Tübinger Kreises gezeichnet hat, das gewiß hohen Reiz hätte und erst den richtigen Hintergrund für die Tätigkeit von Hermann Kurz abgeben würde. Denn der grundgelehrte, aber etwas eigenwillig-schrullige Moritz Rapp wies seine Schüler vor allem auf zwei Heroen der Weltliteratur hin, auf Cervantes und Shakespeare. So sind nicht nur die Übersetzungen der gesamten Erzählungen des Cervantes von Keller und Notter, sondern auch die Shakespeare-Übersetzung von Rapp selbst und Keller aus diesem Kreis hervorgegangen. Gleichzeitig oder vor ihnen arbeitete auch Hermann Kurz auf demselben Gebiet. Schon 1839 plante er eine Shakespeare-Übersetzung, aber nur Cymbelin und der erste Akt des Lear scheinen zustande gekommen zu sein, und leider ist die Übersetzung des Cymbelin verloren gegangen. Das erhaltene Fragment von Lear zeigt, wie Kindermann ausführt, ein liebevolles Eindringen in Shakespeares Wortkunst, das Kurz entschieden über Baudissin und Herwegh stellt. Kindermann rühmt die Treue, die auch vor Herbem nicht zurückschreckt und die englischen Bilder historisch übernimmt, namentlich aber die feine Unterscheidung der Charaktere im Ausdruck, die er mit Gundolfs Sprachkunst vergleicht. Hier wäre doch wohl ein Hinweis auf die Übersetzung von Rapp am Platze gewesen. Viel später trat Kurz wieder an Shakespeare heran: für Bodenstedts Shakespeare-Ausgabe von 1867, für die auch Herwegh seine frisch-flüssigen Übersetzungen beisteuerte, lieferte er die Übersetzung der Lustigen Weiber. Es ist leider das einzige Shakespeare-Stück, das uns, von Kurz verdeutscht, erhalten ist. «Kurz ringt bei jedem Bild, bei jedem Satz, ja fast bei jedem Wort, nach — für seine Zeit typisch gefaßten — dem modern-geistigen Horizont entnommenen Ausdrücken und Gedankengestaltungen, die innerhalb der deutschen Tonskala in derselben Klangfärbung und derselben Intensität erklingen, wie die zu verdeutschenden englischen Ausdrücke und Gedankenformungen innerhalb der englischen Tonreihe.» «Durch seine Verbindung von historischem Wissen und modernem Empfinden ist es Kurz gelungen, die von Shakespeare zeitlich gemeinten Spiegelungen, die für die Engländer durch die allgemeingültigen Elemente jeglichen völkischen Humors Dauerwirkung erhielten, auch im Deutschen bei aller Wahrung des temporalen Charakters ins Unzeitliche zu wenden und so ein auch uns verständliches Werk englischen Humors nachzuschaffen.» Neben Shakespeare war es Cervantes, dem Kurz von Jugend auf treu geblieben ist, aber wir verdanken ihm auch Meister-Übersetzungen von Ariosts Orlando Furioso, Gottfrieds Tristan und Isolde, Chateaubriands Atala und von einer Reihe von Dichtungen Byrons und Thomas Moores. Die feinsinnigen Ausführungen von Kindermann werden vielleicht manchen veranlassen, sich diese Übersetzungen wieder hervorzuholen, die sehr wohl den Originalschöpfungen an die Seite gestellt werden können und keineswegs verdienen der Vergessenheit anheimzufallen.

Das ewige Hamlet-Problem ist auch während des Krieges sehr in Fluß gekommen. In einer Bemerkung Jakob Burckhardts glaubt Gustav Mai-Rodegg die Lösung des Rätsels entdeckt zuhaben[1]). Burckhardt hat in seiner Darstellung der Kultur der Renaissance die *Bella Vendetta* der italienischen Novellen beschrieben. Der Italiener verlangt nicht eine rohe Blutrache, wie

[1]) Gustav Mai-Rodegg, Hamlet-Entdeckungen eines Schauspielers. Mit einem Geleitwort von Josef Kohler. Oesterheld u. Co. Verlag, Berlin 1916. 107 S.

sie die primitiven Völker üben, sondern eine geistreiche Rache, die dem Rächer Ruhm, dem Opfer Hohn einbringt: «Hierin liegt dann auch der Grund des oft langen Aufschiebens. Zu einer *Bella Vendetta* gehört in der Regel ein Zusammentreffen von Umständen, welches durchaus abgewartet werden muß. Mit einer wahren Wonne schildern die Novellisten hier und da das allmähliche Heranreifen solcher Gelegenheiten.» Shakespeare hätte also im Zögern Hamlets einer Forderung der Sitte der Renaissance-Zeit nachgegeben. Dieser von Mai-Rodegg mit gutem Geschick und nicht ohne gelehrtes literarisches Rüstzeug vorgetragene Gedanke hat entschieden etwas Bestechendes. Es ist ganz deutlich, daß Hamlet nicht jede beliebige Rache annehmen will, sondern nur eine ganz besondere, und daß er so lange zögert, weil er Zeit und Gelgenheit für diese besondere Rache abwartet. Aber — und hier liegt der große methodische Fehler der Untersuchung — nicht Shakespeare hat dieses Moment nach italienischen Novellen eingeführt, wie Mai-Rodegg annimmt, sondern es ist schon viel älter in der Hamletfabel. Allerdings entstammt es der Renaissance: Saxo Grammaticus, der Historiker des 12. Jahrhunderts, kennt es noch nicht: Belleforest hat es eingesetzt. Bei Saxo heißt es nur: «In animo tamen paternae ultionis studium perseverat, sed rerum occasiones aucupor, temporum opportunitates opperior. Non idem omnibus locus competit». Auch hier wartet Hamlet die Gelegenheit ab; bei Belleforest wird das aber im Sinne der *Bella Vendetta* herausgehoben: «Car les desirs de venger [mon pere] sont tellement gravez en mon cœur que si bien tost je ne meurs, j'espere d'en faire une telle et si haute vengeance qu'il en sera à jamais parlé en ces terres: toutesfois faut-il attendre le temps et les moyens et occasions, à fin que si je precipitois par trop les matieres, je ne causasse ma ruine trop soudaine, et ne finisse plustost que donner commencement aux effects de ce que mon cœur desseigne.» (Vgl. meine Einleitung zu Hamlet p. 171 f., Shakespeare, Gold. Klassiker-Bibliothek.) Und am Schlusse seines «Arguments» weist Belleforest noch besonders auf diesen Hauptpunkt der Novelle hin, die «vengeane la plus gaillarde, sagement conduite, et bravement executee qu'homme sçauroit imaginer, afin que les traistres cognoissent que jaçoit que la punition de leur forfaicts soit retardee, si se peuvent ils asseurer de jamais ne passer sans sentir la main puissante et vengeresse de Dieu...» Von Belleforest ging dieses Zögern des Rächers dann in Kyds Urhamlet und in die engverwandte «Spanische Tragödie» über; von da in Shakespeares Titus Andronicus und in die späteren Rachedramen. Wer diese literarhistorische Entwicklung nicht kennt, wird Shakespeares Intentionen immer falsch verstehen. Es ist wohl möglich, daß auch Shakespeare der italienische Begrift der *Bella Vendetta* geläufig war, aber mir scheint das, was davon durch Belleforest-Kyd zu ihm kam, für die Erklärung von Hamlets Zögern zu genügen. — Auch, daß sich Hamlet in des Dichters Augen der Hybris schuldig mache, als er den betenden König nicht niederstößt, ist eine interessante, aber nicht ganz einleuchtende Bemerkung. Mehr Widerspruch rufen andere Beobachtungen Mai-Rodeggs hervor. Daß die Reden des Geistes (wie Struve meinte) Worte seien, die Hamlet in des Vaters Namen an sich selber richte, wird wohl durch die dramatische Tradition, wie durch die Zeugen der Geistererscheinung widerlegt. Wenn Hamlet zu seiner Mutter sagt: «eine blut'ge Tat, so schlimm beinah, als einen König töten und in die Eh' mit seinem Bruder treten» — so will er damit doch nicht die Mitschuld der Königin am Morde andeuten. Sie weiß ja

noch gar nicht, daß ihr Gemahl eines unnatürlichen Todes gestorben ist, daher ihr erstaunter Ausruf «Als einen König töten?» Hamlet «schreit ihr» nicht «den Gattenmord ins Gesicht»: der Vordersatz bezieht sich auf Claudius, nur der Nachsatz auf sie selbst. Die neue Eheschließung — vielleicht auch den Incest — wirft er ihr vor, aber nicht den Mord. In der Novelle im Urhamlet und noch in der älteren Fassung Shakespeares von 1603 steht die Mutter direkt auf Seiten des Sohnes, erst in der Fassung von 1604 hält sie es zunächst mit ihrem neuen Gatten. Originell, aber mir nicht wahrscheinlich, ist auch die Bemerkung, daß Hamlet, als ihn Polonius lesend trifft, «kein anderes Buch lese als Die Ermordung Gonzagos». Die Parallele aus Titus Andronicus stimmt nicht ganz, denn dort ist das Buch direkt das Organ für die Anklage der stummen Lavinia. Alle Beobachtungen dieses Schauspielers, der bestrebt ist tiefer in den Sinn des Dramas einzudringen, sind interessant vorgetragen, so daß sie auch der gerne lesen wird, der sie sich nicht zu eigen machen kann, und der nach dem etwas anspruchsvollen Titel mehr erwartet hätte.

Mai-Rodeggs «Entdeckungen» haben schon Schule gemacht und die Diskussion über das «Hamlet-Problem» neu eröffnet. Elisabeth Gerkrath glaubt ihrerseits im protestantischen Königtum Hamlets die Lösung gefunden zu haben[1]). Sie kennt, wie sie selbst angibt, nichts von der ganzen Hamlet-Literatur als Mai-Rodeggs Broschüre, die ja auch eine kurze Übersicht der bisherigen Ansichten enthält. Sie kennt nichts von der Entstehungsgeschichte, ihr einziger Text ist die Tauchnitz-Ausgabe (deren Herausgeber sie überdies noch mit verstümmeltem Titel und falschem Vornamen anführt). Alles drum und dran ist ihr völlig gleichgültig: sie kennt nur ihren Hamlet-Text, aber den kennt sie gut. Und mit Mut und Temperament bringt sie ihre Ansichten vor. Natürlich führt diese originelle Methode zu schiefen Urteilen; sie ist vollkommen subjektiv. Aber was hier vorgebracht wird, zeigt doch im ganzen ein recht gesundes Verständnis des Dichtung. Hamlet ist ihr der tapfere Held, der sein Königsamt mit protestantischer Gewissenhaftigkeit ansieht, der die dreifache Aufgabe der Bestrafung des Usurpators, der Reinigung des Landes und der Seelenrettung der Mutter, mit Kraft, aber auch mit wahrer Gerechtigkeit ausführt. Sie sieht wie Mai-Rodegg Hamlets tragische Schuld in der Grausamkeit, die ihn den König im Gebete *nicht* töten läßt. Neros Seele habe sich eben doch in Hamlets Busen gedrängt. Ich möchte hier lieber auf ein Moment eingehen, das — zwar eher katholisch als protestantisch — immer wieder, und so auch hier von Elisabeth Gerkrath, übersehen wird und das doch von grundlegender Bedeutung für Hamlets Verhältnis zu seiner Mutter ist. Wenn die Mutter von der Ermordung des Gatten nichts wußte, warum warnt der Geist den Sohn, seinen Rächerarm nicht gegen die Mutter zu erheben? warum ruft sich Hamlet selbst noch zu, als er zur Mutter gerufen wird «Nie dränge sich Neros Seel' in diesen festen Busen»? Nero ist der Muttermörder. Wie käme Hamlet denn dazu, der Mutter nach dem Leben zu trachten, da sie doch am Morde gänzlich unschuldig ist? «Ja», heißt es dann, «Shakespeare läßt absichtlich die Schuld der Mutter unentschieden». Ich glaube nicht, daß sich das irgendwie beweisen

[1]) Elisabeth Gerkrath, Das dramatische Meisterwerk des Protestantismus (Hamlet). Berlin, Hutten-Verlag o. J. (1918). 75 S. Preis M. 2.—

läßt: bei Shakespeare ist Hamlets Mutter allerdings unschuldig am Morde, aber sie hat dennoch ein todwürdiges Verbrechen begangen, sie hat den Bruder ihres Gatten zum Manne genommen und dadurch die Schuld der Blutschande auf sich geladen. Nicht weniger als fünfmal sagt Shakespeare das ganz ausdrücklich:

1, 2, 159: O schnöde Hast, so rasch
In ein blutschänderisches Bett zu stürzen!
1, 5, 42: Ja, der blutschänderische Ehebrecher . .
1, 5, 83: Laß Dänmarks königliches Bett kein Lager
Für Blutschand' und verruchte Wollust sein!
3, 3, 90 in seines Betts blutschänderischen Freuden.
5, 2, 336 Hier, mörderischer, blutschänderischer, verruchter Däne!

Es kann also gar kein Zweifel sein, daß Hamlet hierin, in der Blutschande im kirchlichen Sinne, die Schuld der Mutter sieht, und diese selbst nimmt dafür die Strafe des Himmels hin. Auch wer nichts von der Ermordung des alten Königs ahnte, sah doch, daß Claudius nur durch diese Todsünde des Incests den dänischen Thron errungen und Hamlet um sein Erbe betrogen hatte. Deshalb also will der Sohn zu der Mutter «Dolche reden». Shakespeare ist wie jeder Künstler nur aus seiner Kultur heraus zu verstehen; etwas historisches Denken gehört zur Beurteilung jedes älteren Kunstwerks. Elisabeth Gerkrath freilich meint: «Sollte Shakespeare wirklich ein so unfähiger Dramatiker gewesen sein, daß man seine Dramen ohne solche kulturhistorische Begriffe nicht verstehen könnte?» Nun, mit der künstlerischen Fähigkeit hat das gar nichts zu tun, höchstens mit der kritischen. Man wird in dieser Hamleterklärung überall da, wo sie zwischen den Zeilen zu lesen sucht, ein großes Fragezeichen machen; aber man wird andererseits, wo die Verfasserin sich an den Text hält, nur selten von einer gewaltsamen Verdrehung reden können und sich über manchen vernünftigen Gedanken freuen.

Den von Thorndike gewiesenen Weg über das Verhältnis von Shakespeares Hamlet zu Marstons *Antonio's Revenge* verfolgt Friedrich Radebrecht[1]). Thorndike hatte gezeigt, daß die unmittelbar vor Shakespeares Hamlet entstandenen Rachetragödien, besonders aber Marstons Stück, vielfach ganz dieselben Motive aufweisen, wie der Hamlet, daß sie also sehr stark unter dem Einfluß des Kyd'schen Urhamlet stehen, daß aber auch anderseits Shakespeare vielfach von diesen Zwischengliedern abhängig ist: was sie aus dem alten Hamlet vergebens zu machen versuchten, das gelang ihm bei seiner Bearbeitung mit ihren Mitteln (Thorndike, Tragedy p. 159). R. geht etwas mehr ins Detail, aber eigentlich neue Ergebnisse wird man hier nicht erwarten dürfen. Er geht deshalb einen Schritt weiter und sucht Marstons Einfluß auf Shakespeare dadurch genau festzustellen, daß er alles subtrahiert, was Shakespeare mit dem Urhamlet gemeinsam hat. Als Abbild des Urhamlet aber gilt ihm der Bestrafte Brudermord. Hier scheint mir aber ein methodischer Fehler zu liegen. Zugegeben, daß Evans recht hat, daß der B. B. direkt aus dem Kyd'schen Hamlet stamme, nicht aus einer ersten Bearbeitung durch Shakespeare: so

[1]) Friedrich Radebrecht, Shakespeares Abhängigkeit von John Marston [Neue Anglistische Arbeiten her. v. Schücking und Deutschbein, 3], Cöthen 1918.

haben wir doch das Stück nur in jämmerlich verballhornter Form, von englischen Komödianten für ein deutsches Publikum zurechtgeschustert, etwa so wie Romeo und Julia heute noch vor einem italienischen Jahrmarktspublikum aufgeführt wird. Wenn der Geist im Hamlet in die Handlung eingreift, während er in der spanischen Tragödie nur als Chor wirkt, sieht R., wie vor ihm E. E. Stoll, darin ein Wachsen der Kunst Kyds. Wenn aber im Hamlet das Auftreten des Geistes durch das Unheimliche der mitternächtigen Stunde vorbereitet wird, sei hier ein Einfluß Marstons zu erkennen, weil der B. B. alles Einzelne dieser Stimmung weggelassen hat. Aber die deutsche Bearbeitung hat überhaupt alle Poesie aus dem englischen Drama herausgestrichen, wohl einfach weil die Sprachkenntnisse des Bearbeiters gar nicht ausreichten. Man kann also im günstigsten Falle aus dem B. B. schließen, was im Ur-Hamlet gestanden haben muß (und auch hier wird man stutzig, wenn eine Stelle auf Shakespeares zweite Bearbeitung weist und als spätere Interpolation ausgedeutet wird), man kann aber nie schließen, daß etwas n i c h t im Ur-Hamlet gestanden haben kann, weil es der B. B. nicht enthält. Gewiß sind Entlehnungen Shakespeares aus Marston sehr wahrscheinlich, ich zweifle nur, daß uns der B. B. viel helfen wird, sie im einzelnen festzustellen. Daß die Kirchhofszene mit der Bestattung der Ophelia auf Marston zurückgeht, ist sehr wohl möglich; aber gegen Thorndike und R. möchte ich doch darauf verweisen, daß wir bei Shakespeare eine ganze Reihe von Bestattungsszenen vor dem Hamlet haben: in Titus Andronicus, Heinrich VI., Richard III., Romeo, *Much Ado*, Julius Caesar. Diese Szenen kamen also durchaus nicht erst Ende der neunziger Jahre auf. Ebenso hat R. aus Thorndike übernommen, daß Shakespeare Marston folge, wenn er Hamlets Ironie darstelle. Gerade auf die Ironie des Rächers legt auch schon die Novelle Nachdruck. Überhaupt möchte ich betonen, was ich auch in meiner Einleitung zu Hamlet (Schlegel-Tieck, Gold. Klassiker-Bibl.) gesagt habe — die R. unbekannt geblieben zu sein scheint — daß man bei der Rekonstruktion des Ur-Hamlet vor allem die Novelle heranziehen muß: alles was in dieser steht, muß Kyds Stück enthalten haben, denn es ist ganz unwahrscheinlich, daß Shakespeare ein französisches Buch las. — Weniger ergebnisreich ist die Untersuchung eines Einflusses von Marstons *Malcontent* auf Shakespeares Lear und Othello. Was da an Ähnlichkeiten vorgebracht wird, ist doch recht vage. R. sieht in Kents kolossalem Trommelfeuer von geistreichen Scheltwörtern eine Wiederholung der paar Schimpfwörter, mit denen der Malcontent die verdorbene Menschheit bedenkt. Ja, sogar in Lear sieht er lediglich den Typus des «Schimpfers». Hier hätte ein Blick auf eine andere Shakespeare'sche Figur gezeigt, wie der Malcontent bei ihm aussieht: es ist Apemantus (nicht Timon selbst) im Timon. Endlich möchte R. noch in Mendoza, dem Schurken des *Malcontent*, ein Vorbild für Jago erkennen. Auch hier wird man die Möglichkeit gerne zugeben, daß Shakespeare auch an Marstons Stück, das von seiner Truppe gespielt wurde, gedacht habe. Ich meine nur, daß ihm Marston gegenüber der Novelle eigentlich nichts neues sagen konnte. Daß Shakespeare Marstons Einfluß, wenigstens im «Hamlet», nicht entgehen konnte, ist also das Ergebnis der fleißigen Untersuchung, die hiermit die Darlegungen von Thorndike und E. E. Stoll unterstreicht. Über Marstons persönliche Beziehungen zu Shakespeare macht der Verf. ein paar Bemerkungen, die mir ganz unbegründet zu sein scheinen. Daß Sh. unter den Dichtern keinen Freund gehabt habe, daß er sozial so weit unter Marston ge-

standen habe, daß direkte Beziehungen kaum anzunehmen seien, sind ebenso haltlose Behauptungen, wie die, daß die Kindertheater kein «Volksdrama» gespielt hätten, weil sie dazu zu vornehm waren. Für derartige negative Schlüsse ist schon unser Material viel zu gering.

Der Gestalt der Ophelia geht eine andere Breslauer Arbeit nach. Gertrud Landsberg will nachweisen, daß Ophelia in der Hauptsache nach der Lucibella in Chettles *Tragedy of Hoffman* geformt sei. Aber der Hoffman ist jünger als der Hamlet: also muß erst ein Ur-Hoffman konstruiert werden, ein Stück aus den 80er Jahren, das Chettle 1602 umgearbeitet habe. Ich muß gestehen, daß ich diese Methode für äußerst bedenklich halte. Wir haben die ganz bestimmte Angabe, daß Chettle das Stück für Henslowe 1602 verfaßte, offenbar als ein Konkurrenzstück zu Shakespeares Hamlet. Nur weil Lucibella für die dramatische Fabel wichtiger ist als Ophelia — ihr Wahnsinn führt in Chettles Schauerdrama zur Entdeckung des Verbrechens — und weil Chettles Kunst minderwertiger, primitiver und altmodischer ist, wird kühn ein altes «verlorenes» Stück in die Welt gesetzt, das nun auch noch vor dem Ur-Hamlet von Kyd, also etwa ein Dutzend Jahre früher entstanden sein muß. Und was sind das für Argumente? «Ophelia verschwindet von der Bühne, ohne irgendwie auf den Verlauf der Dinge einzuwirken. Denn Laertes würde, von Claudius angestachelt, auch schon durch Polonius' Ermordung allein in genügenden Zorn geraten. Und die seltsame Szene an und in Ophelias Grabe, die wohl hauptsächlich der Entfaltung einer *Fit* am melancholischen Hamlet dient, wäre auch ohne Schädigung der Haupthandlung fortzudenken. Dazu kommt noch, daß Shakespeare den Wahnsinn mit Polonius' Tode nicht so sorgfältig begründet, wie es der Hoffman-Dichter tut, der drei Ursachen anführt: Ermordung des Geliebten, physische Verwundung und Tod des Vaters.» Und später heißt es dann vom Ur-Hamlet: «Bemerkenswert ist die völlige dramatische Zwecklosigkeit in dem Tollwerden einer der Hauptpersonen, zu erklären wahrscheinlich durch unbedachte Nachahmung der Lucibella». Noch schwächer beinahe scheint mir die Begründung durch die chronologischen Schlüsse aus dem Stil der Tragödie. Man muß immer bedenken, daß es sich nur um ein Dutzend Jahre handelt. Schreibt heute etwa kein Schriftsteller dritten Grades so wie die Führer vor 12—15 Jahren schrieben? G. Landsberg meint, es sei ausgeschlossen, daß Chettle um 1600 noch den Titus Andronicus und den King John nachgeahmt habe. Wenn der Titus Andronicus damals allgemein als veraltet abgelehnt worden wäre, hätte man ihn doch nicht gerade 1600 wieder gedruckt. Er muß also doch noch Hunderte von Lesern gefunden haben, und warum soll Chettle nicht dazu gehört haben? «Ein Gewimmel von mythologischen Anspielungen paßt in die Jahre um 1600 nicht mehr.» Zu solchen Behauptungen reicht das geringe Material, das Frl. Landsberg heranzieht, lange nicht aus. Die Grausamkeiten des «Hoffman» sind veraltet, sie «gehören nicht mehr in das Jahr 1602». Aber eben war doch die «Spanische Tragödie» mit solchen Grausamkeiten von Ben Jonson neubearbeitet worden; und was soll man denn dann von Lear

[1]) Gertrud Landsberg, Ophelia. Die Entstehung der Gestalt und ihre Deutung. [Neue Anglistische Arbeiten her. v. L. L. Schücking und M. Deutschbein 1]. Cöthen, Otto Schulze 1918. 92 pp.

sagen? — «Ebenso primitiv wirkt in Hoffman das Fehlen der Laszivitäten. Es vollzog sich in dieser Hinsicht gerade um 1600 ein merkwürdiger Umschwung im englischen Drama, den man am besten bei Shakespeare selbst beobachten kann». Auch das ist eine ebenso kühne als haltlose Behauptung. Sind vielleicht *Loves Labour's Lost, Errors, Gentlemen* freier von Schlüpfrigkeiten als die Lustspiele der späteren Zeit? Ist Julius Caesar lasziver als Romeo? — Für frühe Datierung soll das Fehlen jeglicher Milieu-Schilderung sprechen. «Ein Versuch, die deutsche Umgebung zu treffen, wird überhaupt nicht gemacht.» Ja, trifft denn Shakespeare in dem kurz nach 1602 entstandenem Maß für Maß etwa besser die deutsche Umgebung? In diesem Stück hat Shakespeare nicht einmal einen einzigen deutschen Namen eingeführt (über Ragozyn vgl. Anm. zu 4, 2. 72 meiner Ausgabe in der Goldenen Klassiker-Bibliothek). Trotzdem behauptet Frl. Landsberg kühn «Man strebte um 1600 nach möglichst getreuer nationaler Namengebung». Daher müssen die deutschen Namen in Hoffman natürlich erst in Chettles «Überarbeitung» hineingekommen sein. Anderes muß mit Kunst wegargumentiert werden: die Eröffnung der Handlung durch einen Schiffbruch brauche nicht aus Shakespeares *Twelfth Night* zu stammen; das Motiv erscheine ja 1590 auch in «Shakespeares Vorlage, der Universitätskomödie Laelia». Erstens habe ich in meiner Einleitung zu «Was ihr wollt» gezeigt, daß Laelia nicht Shakespeares Vorlage sein kann; zweitens habe ich ebendort gezeigt, daß der Schiffbruch aus der Komödie der Irrungen stammt, denn Laelia enthält ihn gar nicht, und in Shakespeares Vorlage, der Novelle von Riche, hat er eine andere Bedeutung. Es wäre vielleicht nicht von Schaden gewesen, wenn Frl. Landsberg sich diese Einleitungen angesehen hätte. Das Motiv der Liebe einer älteren Frau zu einem jungen Mann habe «nicht erst Shakespeare auf der Bühne eingebürgert»: nun, es stammt doch aus Titus Andronicus. Aber zur Groteske wird das Aufstöbern der Quellen für klassische Anspielungen in dem folgenden Satz: «So könnte man auch Hercules (Vers 292) der Kenntnis Senecas zuschreiben, und daß Merkur (Vers 369) schon zeitig im 16. Jh. eine bekannte Figur war, beweist Gascoignes Wahlspruch *Tam Marti quam Mercurio* (Gascoigne 1530 bis 1577)». — Im zweiten Teil wird die Gestalt der Ophelia im Ur-Hamlet, als dessen verderbtes Abbild (im Anschluß an Evans) der Bestrafte Brudermord angenommen wird, und bei Shakespeare untersucht. Hier sucht Frl. Landsberg vor allem zu beweisen, daß Ophelia im Ur-Hamlet keine Spur von Liebe zu Hamlet gezeigt habe. Ich glaube, auch hier ist der Weg nicht richtig, wenn er nur über den B. B. geht; wir müssen vielmehr Kyds Vorlage, die Novelle Belleforests heranziehen. Da heißt es nun ganz deutlich von Ophelia: . .«le Prince . . fut par elle asseuré encor de la trahison: car elle l'aymoit des son enfance, et eust esté bien marrie de son desastre et fortune, et plus de sortir de ses mains, sans jouyr de celuy qu'elle aymoit plus que soy-mesme». Der Ur-Hamlet steht zwischen dieser Novelle und Shakespeare; wenn wir bei Shakespeare noch etwas vom Liebesverhältnis der beiden bemerken, dann kann es auch im Ur-Hamlet nicht gefehlt haben, obgleich der B. B. außer dem «Kleinod», das Ophelia von dem Prinzen bekommen hat, diese Liebe nur im Munde des Corambus erwähnt. Daß dort Ophelia vor Hamlet davonläuft und bei ihrem Vater Schutz sucht, ist aber doch nichts anderes als die Wirkung der Irrenszene in Ophelias Gemach. Den Wahnsinn der armen Ophelia brauchen wir nicht von der Lucibella eines «Ur-Hoffman» abzuleiten, er erklärt sich ein-

facher aus der «Spanischen Tragödie», wobei die beiden Figuren der aus Schmerz wahnsinnig gewordenen Mutter und der Braut des Ermordeten zusammengefaßt sind. Daß die zwei Frauen aus der späteren Hamletgeschichte bei Belleforest irgend einen Zug zu dem Bilde geliefert hätten, glaube ich nicht. Doch ist vieles, was über den Charakter und das Wesen von Shakespeares Ophelia rein aus dem Drama selbst geschlossen wird, gut beobachtet. Ophelia ist ein passives, anschmiegendes Geschöpf, das jeden Halt verliert, als der Geliebte sich von ihr wendet und der Vater sie allein auf der Welt läßt; lieblich und von rührender Schwäche. Sie war auch in Shakespeares Vorlage nicht im Mittelpunkt der Handlung, sie handelt überhaupt nicht, sondern leidet nur.

Der Gegensatz zwischen deutscher und englischer Denkweise besteht darin, daß die schärfsten Denker und die vielen, die ihnen folgen, in Deutschland seit Kant ihre spekulativ erworbene Weltanschauung in das Leben umsetzen wollen, während der praktische Engländer aus dem Leben Regeln für sein Denken entnimmt. Das hat der Weltkrieg und die ihm folgende politische Verwüstung Deutschlands zu unserem furchtbaren Schaden aufs neue gezeigt. Wir wundern uns, warum der Marxismus nur in Deutschland Boden faßt und nicht in England oder Amerika, und wir suchen immer wieder vergeblich nach der «Weltanschauung» der großen Engländer, die doch nur Lebensregeln kennen. Erich Israel hat sich offenbar in jugendlichem Angriffsmut das Thema Shakespeares Weltanschauung im «Sturm» gewählt, ein Thema, daß freilich viel zu schwierig ist für eine Erstlingsarbeit, denn es setzt nicht nur mehr Lebenserfahrung, sondern auch eine weit umfänglichere Belesenheit voraus, als man bei einer solchen billigerweise annehmen darf. Da wir es außerdem mit einer Kriegsarbeit zu tun haben — der Verf. stand seit Ausbruch des Weltkrieges im Felde, — so werden wir nicht zu viel verlangen dürfen. Der Verf. nennt den Sturm ein Kulturdrama, weil Shakespeare hier die Kulturentwicklung der Menschheit geschildert habe, «über Jahrtausende zurückblickend». Das könnte man (auch nur mit der nötigen Einschränkung) von Defoes Robinson Crusoe sagen, aber Shakespeare darf man einen derartigen Historismus, den weder er noch seine Zeit kennt, nicht unterschieben. Er sieht wohl die verschiedenen Kulturen — im Grunde sind es nur zwei: Caliban und der gesittete Mensch — nebeneinander, aber er denkt nicht daran, die zweite aus der ersten abzuleiten. Bedenklicher scheint mir die Nichtbeachtung von Shakespeares Quellen, die zu ganz schiefen Auffassungen führen muß. So kommt der Verf. zu einem völligen Mißverstehen der Worte Gonzalos, in dem er «den gereiften Ferdinand» sehen möchte, über den Idealstaat und folgert als politisches Ideal Shakespeares «die beschränkte Monarchie, die mit demselben Recht beschränkte Demokratie genannt werden könnte». Er vergleicht also Gonzalos Worte nicht mit der Quelle, Montaignes Essays 1, 30, sondern hält sie für Shakespeares Selbstbekenntnis. Aber Gonzalo, wie sein Gewährsmann, schildert keineswegs eine Demokratie, sondern eine ideale Anarchie, wie man sie bei Naturvölkern zu finden glaubte. Ja, Montaigne spricht ausdrücklich von den Zuständen bei den Indianern, also gerade in der Weltgegend, wo Shakespeare seine Sturminsel hinverlegte. Und daß Gonzalo vollkommen ernsthaft an diesen goldenen Zu-

[1]) Erich Israel, Die Grundzüge von Shakespeares Weltanschauung in seinem Kulturdrama «Der Sturm». Dissertation, Marburg 1917.

stand glaubt, geht aus dem Schluß dieses Gesprächs keineswegs hervor. Shakespeare jedenfalls hätte seinen Caliban nicht geschaffen, wenn er von der reinen Unschuld der Indianer überzeugt gewesen wäre. — Das was über Shakespeares Weltanschauung zu sagen ist, hat der feinsinnige Denker Wilhelm Dilthey in seinem ausgereiften Alterswerke, Das Erlebnis und die Dichtung, besser gesagt, als es irgend einem jungen Doktoranden möglich sein wird. «Nichts ist gewisser, als daß Shakespeare kein wissenschaftliches Interesse im strengen Sinne hegte und daß er kein Bedürfnis besaß, vom Zusammenhang der Naturerscheinungen sich irgend eine folgerichtige Vorstellung zu bilden. . .» «Die Philosophie, zu der er ein inneres Verhältnis zeigt, ist jene römische Lebensweisheit, welche uns tröstet und lehrt die Stöße des Geschicks zu ertragen — die Philosophie der Humanisten und des Montaigne . . .» «Nirgends ist bei ihm die Richtung auf ein Ideal künftiger Menschen oder Zustände zu gewahren. Er nimmt die gesellschaftliche Welt um sich her hin wie eine unabänderliche Naturordnung. Er lebt in vollkommener Harmonie mit der monarchisch-aristokratischen Welt des damaligen England. Aus ihr stammen die Lebensprobleme seiner Dramen.»

Die Frage, wie weit Shakespeares Hand an der 1608 zum Druck angemeldeten «Romanze» Pericles erkennbar sei, wird auch heute noch sehr verschieden beantwortet. Eine fleißige Zusammenstellung der Ansichten mit nur ganz bescheidener eigener Kritik bringt eine Würzburger Arbeit von Karoline Steinhäuser, von der der erste Teil als Dissertation vorliegt[1]). Danach ist das ganze Drama für Shakespeare früher von der deutschen Kritik (Ulrici, Elze, König, Meißner) in Anspruch genommen worden, während heute nur noch Charlotte Porter in ihrer amerikanischen Shakespeare-Ausgabe diesen Standpunkt zu vertreten scheint. Die Scheidung zwischen unechten (Akt 1 u. 2) und echten Partien (Teile von Akt 3, 4, 5), die Delius vorgenommen hat, ist von einigen erweitert, von anderen — z. T. bis auf dramaturgische Revision — eingeschränkt worden, aber im großen und ganzen doch herrschend geblieben. Dagegen ist die Hypothese von Delius über den Autor der ursprünglichen Form des Stückes (George Wilkins), ja z. T. auch die Reihenfolge der Bearbeitung (Shakespeares Werk nicht die Grundlage, sondern die Überarbeitung) nicht allgemein durchgedrungen. Eigentümlich tritt hierbei die Mischung von gründlicher Gelehrsamkeit und Oberflächlichkeit bei Fleay zu Tage, während die Arbeiten von Boyle nur das letztere Prädikat verdienen. Den Namen des Stückes hatte die ältere Kritik schon untersucht: Steevens hatte ihn als Verdrehung aus *Pyrocles*, dem Helden von Sidneys Arcadia, erklärt, und diese Erklärung scheint heute ziemlich allgemein anerkannt zu sein. Ja, Max Förster möchte (Sh.-Jb. 50, 195) sogar in *Pericles* nur eine orthographische Variante zu *Pyrocles* sehen. Ich weiß nicht, warum man überhaupt von der überlieferten Form abgehen soll. Steevens wollte Shakespeare nicht zutrauen, daß er die historische Wahrheit derart verletzte, seinem romantischen Fürsten von Tyrus den Namen des «settled demagogue of Athens» zu geben. Neuerdings gibt Erler (Die Namengebung bei Shakespeare, Diss. Jena 1913) die ganz nichtssagende Erklärung «Die Umbildung fand statt, weil Pyrocles sehr an den Namen des bekannten Atheners anklang, und weil der Verfasser offenbar durch Verknüpfung histori-

[1]) Karoline Steinhäuser, Die neueren Anschauungen über die Echtheit von Shakespeares Pericles. Dissertation, Würzburg 1917.

scher Namen mit so phantastischen und abenteuerlichen Ereignissen den romantischen Charakter des Stückes noch zu erhöhen glaubte» (!). (Worauf die Frage erlaubt sei, warum Shakespeare nicht dasselbe bei *Twelfth Night, Errors, Gentlemen, Winter's Tale* getan hat.) Aber der Name ist ja nur als *Pericles* überliefert — nicht nur im Stück selbst, auf dem Titelblatt, im Buchhändlerregister, in der Novelle, sondern auch in den zahlreichen Zitaten bei Zeitgenossen — nicht ein einziges Mal begegnet eine andere Form. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jh. hat Richard Flecknoe in einem Epigramm (1656) die beiden Namen verwechselt und *Pyrocles* statt *Pericles* geschrieben. Daß man früher nicht daran dachte, für den Helden des Dramas den Namen aus der Arcadia einzusetzen, beweist klar James Shirley, der in seinem Pastoralstück «Arcadia» (1640) auf die Frage der Pamela (also der Heldin von Sidneys Roman) «What haste does tire you»? den Schäfer Dametas (der bei Sidney vom verkleideten Prinzen Pyrocles in die Flucht geschlagen wird) mit einem mäßigen Kalauer erwidern läßt «... Nor am *I Pericles Prince of Tyre*». Hätte Shirley an Pyrocles gedacht, so hätte er hier doch den Namen einsetzen müssen! Die ganze Hypothese ist also durchaus unbegründet, wir haben auch nicht die geringste Veranlassung, anzunehmen, daß der Held des Stückes je anders als Pericles geheißen habe. Warum der Dramatiker den Namen überhaupt wählte? Nun, ich glaube, weil der Name *Apollonius*, wie er in seiner Quelle hieß, für das Metrum zu lang, die Abkürzung *Apollyn* aber als Heidengott und Fluchwort diskreditiert war. So wählte er für den Helden, der, *πολύτροπος* wie Odysseus, mit seltenstem Glück alle Gefahren überstand («Fortunate like Pericles» sagt der Wasserpoet J. Taylor 1614), den Namen *Pericles* von *periculum* — eine Etymologie, die sich anderen philologischen Versuchen Shakespeares ganz gut anreiht, womit ich aber nicht sagen will, daß der Name erst in Shakespeares Revision in das Stück hereingekommen sei.

Aus der Festschrift für Ludwig Geigers 70. Geburtstag, die in ihren 40 Aufsätzen vier über Shakespeare bringt (Fr. Frh. v. Westenholz deutet auf Goethes Wandlung in der Auffassung von Shakespeares Bühnenfähigkeit als Einfluß seiner praktischen Tätigkeit als Bühnenleiter hin; Eugen Wolff erklärt den Widerspruch zwischen dem ersten und zweiten Plan von Wilhelm Meisters Hamlet-Bearbeitung als spätere Interpolation Goethes; Robert Petsch weist nach, daß die beiden Paare Caesar-Calpumia und Brutus-Portia die Parallelpaare Tell-Hedwig und Stauffacher-Gertrud stark beeinflußt haben) mag wenigstens der erste hier eingehender besprochen werden[1]).

Felix Liebermann behandelt Shakespeares Anschauung von Staat, Gesellschaft und Kirche in «Heinrich VIII». Den ausgezeichneten Kenner der englischen Rechtsgeschichte über Shakespeares Rechtsanschauung in einem seiner historischen Dramen urteilen zu hören, ist an sich interessant, auch wenn in diesem Fall das Resultat notwendig negativ sein mußte: «Zum Juristen oder politischen Reformer fehlte Shakespeare Anlage, Neigung und Sachkenntnis», sagt er sehr richtig am Schluß seines Aufsatzes. Aber auch Shakespeares Ansichten über Recht und Unrecht des historischen Geschehens sind nirgends so schwer zu fassen wie gerade in diesem Stück, — nicht nur weil er sich gescheut

[1]) Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte, Ludwig Geiger zum 70. Geburtstage 5. Juni 1918 als Festgabe dargebracht von der Gesellschaft für Theatergeschichte Berlin-Steglitz. B. Behr's Verlag. 1918.

hätte sie auszusprechen, da die Zeit noch zu kurz vergangen war, sondern hauptsächlich weil seine Hauptquelle, Holinshed, der den Ereignissen ja noch viel näher stand, keine klare Stellung einnahm, sondern in seiner Chronik die Berichte beider Parteien durcheinander gemischt hatte. Und Shakespeare folgt nicht nur im Tatsächlichen, sondern auch im Urteil fast immer seiner Quelle — nur bei Heinrichs Ehescheidung hat er das sinnliche Element stärker hervorgehoben. Deshalb wird man auch beinahe jedesmal, wo Liebermann von Kenntnis, Glaube, Neigung des Dichters spricht, das Wort Chronist statt Dichter einsetzen dürfen. Bei Holinshed widmet Heinrich der von ihm verstoßenen Gemahlin einen bewundernden Nachruf; bei Holinshed wird Richard III. schwarz gemalt, Heinrich VIII. aber hell; bei Holinshed schiebt Katharina alle Schuld auf Wolsey; Holinshed erzählt, daß die französische Mode am Hofe bekämpft wurde. Foxe — vielleicht auch Shakespeare — liebt Cranmer und haßt Gardiner. Cromwell ist auch in den Chroniken der treueste Diener Wolseys: Shakespeare brauchte da nicht viel zu erfinden. Als Universalerbe von Wolseys Nachlaß erscheint Cromwell in dem nach ihm benannten Drama von 1602. Da ist auch sein Charakter ebenso dargestellt, wie bei Shakespeare und wie schon bei Foxe. Cavendishs Leben Wolseys ist allerdings von Shakespeare nicht herangezogen worden, wohl aber hat Holinshed das Buch exzerpiert. Überhaupt ist es wohl zu viel gesagt, Shakespeare habe «eifriges Studium geschichtlicher und politischer Schriften» betrieben. Außer Holinsheds Chronik und Foxes Märtyrerbuch hat er wohl nur noch Stowe herangezogen. Shakespeare war eben auch kein Historiker, sondern nur Menschenforscher und Dramenschöpfer. Deshalb scheint mir auch der Vorwurf nicht gerecht, Shakespeare habe «nur aus gelehrtem Streben nach geschichtlicher Vollständigkeit» nicht in dramatischer Absicht den jüngeren Buckingham die Nebenumstände bei der Gefangennahme seines Vaters, die in Richard III. unerwähnt geblieben waren, hier aus Holinshed nachtragen lassen. Buckingham will doch zeigen, wie er ebenso tragisch durch den Verrat eines Dienstmannen ums Leben komme wie sein Vater. Shakespeare denkt nicht daran «hier einen Nachtrag zu dem 20 Jahre früher entstandenen Richard III.» zu bringen. Ebenso scheint mir Shakespeare eine falsche Absicht unterstellt zu werden, wenn angenommen wird, er wolle durch die fröhliche Damengesellschaft im Hause des Kardinals dessen unkirchlichen Sinn brandmarken. Das fällt auch Holinshed nicht ein, der dieselbe Szene erzählt. Liebermanns große Gelehrsamkeit läßt ihn so vieles sehen, was Shakespeare mit dem naiven Glauben an seine Chronik nicht sehen konnte; das macht diesen Aufsatz zu einer Quelle interessanter Anregungen für den modernen Leser, aber Shakespeare kommt gerade deshalb vielleicht ein bißchen zu kurz.

C. Sprache und Metrik.

Die Bildersprache ist eines der allerwichtigsten Kennzeichen des dichterischen Stils. Man muß sich immer wieder wundern, wie wenig bisher auf diesem Gebiet gearbeitet ist. Zwar hat Sarrazin in seinen beiden Büchern zu Shakespeares poetischer Entwicklung dem Gegenstand besondere Aufmerksamkeit geschenkt und die ausgezeichnete Berliner Dissertation von Hübner über den Vergleich bei Shakespeare (1908) hat einen Teil des Feldes beackert, aber viel ist noch zu tun, bis wir eine klare Einsicht in diese Seite von Shakespeares

Kunst erhalten. Vielleicht bekommen wir einmal den erstaunlichsten Einblick, wenn der große Thesaurus der lateinischen Sprache zeigt, wie viel von unserem Bilderschatz aus der Antike stammt. Inzwischen gilt es auf kleinem Gebiet möglichst in die Tiefe zu gehen, und das tut in erfreulicher Weise eine Göttinger Arbeit von Albert Wietfeld über die Bilder in Shakespeares Sonetten. Gerade die Sonette bieten hier ja in mehrfacher Hinsicht Interesse, weil sie einmal das konventionelle Material der petrarkistischen Schule wiederholen, worauf schon von Sidney Lee und anderen oft hingewiesen wurde, anderseits als lyrische Dichtungsart viel mehr Persönliches enthalten müssen als die Dramen. Die Bildwahl ist hier weniger vom Thema beeinflußt als dort. Die Zusammenstellung der Bilder in den Sonetten zeigt zunächst ein starkes Überwiegen der aus dem menschlichen Leben über die Naturbilder. Das dürfte für einen Dramatiker im Gegensatz zum Lyriker charakteristisch sein. Auch Hübner hat für die Vergleiche dasselbe Verhältnis herausbekommen. Man darf auch nicht vergessen, daß in der Renaissance überhaupt der Mensch im Mittelpunkt der Kunst steht, erst viel später — für die Dichtung mit der sentimentalen Vorromantik — tritt die Natur an diese Stelle. Sehr viele der Bilder sind nicht Shakespeares Eigenschöpfung, sondern konventioneller Schmuck, zumeist von den anderen Sonettisten, daneben von Lyly, Marlowe und Chaucer entlehnt: die Sonettisten stellen 78, die Dramatiker 23, die übrigen 24 Bilder. Am größten zeigt sich der Einfluß von Daniel, dem 30 Bilder entstammen; dann folgen in weitem Abstand Barnaby Barnes mit 13, Lodge und Lyly mit je 12, Drayton und Sidney mit je 11, Marlowe und Chaucer mit je 10 Bildern; den Schluß bilden Constable mit 7, Watson und Spenser mit je 5, Peele und Surrey mit je einem Bild. Natürlich ist hier keine absolute Genauigkeit zu verlangen, aber an der starken Abhängigkeit Shakespeares von Daniel ist nicht zu zweifeln. Von den anderen Dichtern hat Lylys Aphorismenstil sich offenbar seinem Gedächtnis am besten eingeprägt. Als absolute Neuschöpfungen Shakespeares werden hervorgehoben die Bezeichnung der Hand bei Personifikationen (Winter's ragged hand 6, 1; Time's injurious hand 63,2; Time's fell hand 64,1; Nature's own hand 25,1), die vielleicht in der Antike Parallelen hat; die Darstellung des Todes als Totengräber und als Schurke (When that churl Death my bones with dust shall cover 32,2), wo vielleicht spätmittelalterliches Schelten des Todes in Betracht käme; endlich die eigenartige Personifikation der Zeit, die als Zeichner und Stecher des Freundes Antlitz mit Altersstrichen ausstattet, anderseits — dem Thema der Sonette entsprechend — wie der Tod mit der Sense, mit der Sanduhr auftritt, wobei man wohl an deutsche Kunst, auf Bildern, Stichen, eher noch als Schmuck der deutschen Uhren, denken mag. Aber schließlich muß man auch Shakespeare selbst zutrauen, daß er die Parallele unabhängig gezogen habe. In dem Satze «Where shall Time's best jewel from Time's chest lie hid»? 65,10, handelt es sich wohl nicht um die Sargkiste, sondern um die Juwelenkiste, in die der gierige Chronos alle Schätze einsteckt. Die Sonette sind meist überladen mit Bildern, dagegen haben 24 Sonette nur ein oder zwei Bilder (darunter allerdings ausführliche Vergleiche) und 22 überhaupt keinen eigentlichen Bilderschmuck. Für den Jugendstil Shakespeares ist ja die Bildermischung und der rasche Bilderwechsel charakteristisch. Zum

[1]) Albert Wietfeld, Die Bildersprache in Shakespeares Sonetten [Morsbachs Studien zur englischen Philologie 54]. Halle, Max Niemeyer 1916. (Preis M. 4.60).

Schluß werden die Anklänge an des Dichters andere Werke zusammengestellt. Natürlich berechtigen nur die größeren Zahlen zu chronologischen Schlüssen. Da ergibt sich nun nach der absoluten Zahl der Bilder (ich nehme nur die Zahlen über 25 heraus): Lucretia (1594) 83; Venus und Adonis (1593) 54; Richard II. (1593—94) und Romeo (1593) je 34; König Johann (1595—96) und Verlorene Liebesmüh (1591—92, überarbeitet 1597) je 32. Wenn wir nur die Bilder aus dem Menschenleben zugrunde legen, da die aus der Natur meist traditionell sind, so erhalten wir die Zahlen: Lucr. 51, Ven. 32, Rom. und LLL je 22, Rich. II. 19, Joh. 18 (es folgen dann Mids. 14, Ham. 13, Troil. 13, Rich. III. 12, Merch. 11, Tw. N. 10). Es ergibt sich also, wenn man das natürlich vom Zufall nicht unabhängige Material überhaupt gelten läßt, als Datum der Sonette etwa die Zeit von 1593 bis 1596.

Mehr Mittel als Zweck pflegt Shakespeare bei sprachlichen Untersuchungen zu sein, die seine Werke zur Grundlage wählen. Man will allgemeine Vorgänge in der Entwicklung der englischen Sprache an der Hand der bekannten Texte aufdecken. Aber als nächstes Resultat ergibt sich dabei doch immer die bessere Erkenntnis der Sprache des Dichters selbst und damit des Sinnes seiner Werke. Hildegard Harz hat sich ein Kapitel aus der Syntax gewählt: die Umschreibung des verbalen Ausdrucks mit dem Hilfsverb «tun»[1]). Nach Deutschbeins Vorgang sucht sie in der modernen Psychologie nach Mitteln zur Erklärung des sprachlichen Brauchs und glaubt die Lösung in Wundts Lehre vom «objektiven Denken» gefunden zu haben. Drei Arten des sprachlichen Denkens werden unterschieden: 1. neutral (z. B. Der Baum ist gefällt worden), 2. subjektiv (Der Baum ist leider gefällt worden), 3. objektiv (Der arme Baum ist gefällt worden). Beim objektiven Denken versetze ich mich also an die Stelle des Objekts. Es wäre zu wünschen, daß diese Situationen zunächst durch ein paar in allen drei Arten durchgeführte Beispiele erläutert würden — eine Maßregel, die auch für Deutschbeins eigene Arbeiten oft rasche Klärung bringen würde. Frl. Harz hat zwar für 1 und 2 das angeführte Beispiel gegeben, für 3 aber beschränkt sie sich auf die theoretische Ausführung. Im Gebrauch des Hilfsverbs «tun» sieht sie nun einen Ausdruck objektiven Denkens, eines phantasievollen Einfühlens. «In Shakespeares Prosa kommen beide [Phantasietätigkeit und die dazu gehörige Einfühlung] durch die Umschreibung mit *do* zum Ausdruck. So ist es auch vielleicht kein Zufall, daß von den 26 Fällen des periphrastischen *do*, die in LLL vorkommen, 14 auf Don Adriano de Armado fallen, den Shakespeare im Personenverzeichnis als *a fantastical Spaniard* bezeichnet, während die übrigen Fälle sich auf 4 Personen verteilen. Wenn auch *fantastical* hier nicht direkt phantasievoll, sondern eher phantastisch bedeutet, so ist das phantasievolle Denken doch die Voraussetzung für phantastisches Denken.» Ist das wirklich richtig? Phantasie zeigt sich doch zunächst in der Sprache durch originelle Vergleiche, durch scharf gesehene Bilder. Don Armado ist aber der Vertreter des hohen Stils, der Gespreiztheit, des pompösen Bombasts, es ist der spanische Capitano aus der italienischen Komödie, und sein Stil erinnert deutlich an Lyly. Eben die pomphafte Feierlichkeit wird durch die Peri-

[1]) Dr. Hildegard Harz, Die Umschreibung mit *do* in Shakespeares Prosa [Neue Anglistische Arbeiten her. v. Levin Schücking und Max Deutschbein 2]. Cöthen, Verlag von Otto Schulze. 1918. Preis M. 4.60.

phrase zum Ausdruck gebracht. Ich meine deshalb, es muß notwendig zu einseitigen, falschen Schlüssen führen, wenn man hier nicht einen Blick in den Euphues tut. Das Bild wird zweifellos ganz anders ausfallen, wenn mehr Material herangezogen wird. Im Euphues ist das *do* gebraucht zum Zwecke feierlichen Einherschreitens der Prosa. Sätze mit und solche ohne *do* sind begrifflich gar nicht verschieden. Ein Beispiel mag dies zeigen. Euph. ed. Bond p. 189: «the pestilence *doth* most ryfest *infect* the cleerest complection and the Caterpiller *cleaueth* vnto the ripest fruite . . . if therefore thou *doe* but *harken* to the Syrens, thou wilte bee enamoured, if thou *haunte* their houses and places, thou shalt be enchaunted». Dieses *do* des feierlichen Ausdrucks (vgl. auch Franz, Shakespeare-Grammatik § 595) gebraucht auch Falstaff gerne, so besonders da, wo er den königlichen Vater des Prinzen Hal mimt: «That thout art my son, I have . . . a foolish hanging of thy nether lip, that *doth warrant* me.» («Das garantiert mir ja . . . . sc. wie du weißt, oder wie du dir denken kannst», ist die, wie mir dünkt, recht gezwungene, Erklärung von Frl. Harz.) Falstaff zu seinem kleinen Pagen: «*I do* here *walk* before thee like a sow that hath overwhelmed all her litter but one.» Ist es nicht außerordentlich geschraubt, wenn Frl. Harz dies erklärt als «Vollkommene Einfühlung in die Sau mit komischer Wirkung. Dazu kommt eine gewisse Einfühlung in den Angeredeten, als dessen Objekt der Betrachtung sich Falstaff bei der Nachahmung fühlt»? Vor allem sind auch zwei verschiedene Betonungsformen des *do* zu scheiden: dem unbetonten *do* der feierlichen Umschreibung steht das betonte *do* der Emphase gegenüber: «By these ten bones (schwört Peter in 2 Hen. 6), my lords, he *did speak* them to me . . .» Natürlich zieht Frl. Harz auch hier die Einfühlung als Erklärung heran. Ebenso in Much Ado (4, 1, 262) Benedict: «Surely *I dó believe* your fair cousin is wronged . . .» und «*I dó love* nothing in the world so well as you: is not that strange?» Frl. Harz erklärt das erste «Er will sagen, daß er sich innerlich ebenso verhält, wie Beatrice, daß er ihr Verhalten innerlich mitmacht. Das ist das Wesen der Einfühlung»; sie ergänzt in beiden Sätzen im Deutschen ein «auch». Ich erkläre beides als emphatische Beteuerung. Es wäre interessant, einmal gebildete Engländer zu fragen, wie sie die Stelle betonen, und was sie dabei empfinden. So wie Frl. Harz ihre Einfühlungstheorie durchdrückt, scheint mir nicht viel gewonnen zu sein. Man kann so ziemlich jedes Beispiel auch anders erklären. Ich glaube man käme weiter, wenn man vom heutigen Gebrauch, den wir kontrollieren können, ausginge, also im wesentlichen zu Franz zurückkehrte. Dann aber vermisse ich bei dieser, wie bei allen ähnlichen Arbeiten die Bezugnahme auf das Deutsche. Hier haben wir doch eine ganz parallele Entwicklung, die uns mehr für die Erkenntnis des Vorgangs lehrt als alle schönen psychologischen Schlagwörter. Das Schwäbische verwendet «tun» nach Hermann Fischers Wörterbuch ebenfalls in feierlichem Ausdruck: «Was aber den fremden Wein *anlangen tut*» (Urkundensprache); in der Emphase (betont): «*Tú*, ach Herr, nicht länger *schlafen*»! oder wenn der Verbalbegriff betont und deshalb das Verb an den Satzschluß kommen soll — 1. im Gegensatz: «Ich tu schreiben, nicht lesen»; 2. in der Frage: «*Tut* ihr *dreschen*?» Dazu stellt dann das Englische noch die negierte Form, die ebenfalls Betonung des Verbalbegriffs und Endstellung des Verbs verlangt. Dies scheint mir eine so viel einfachere, ungezwungenere Erklärung der Periphrase als alle fleißigen Einzeluntersuchungen jeder Stelle ergeben können,

wenn sie nicht mit philologischen, sondern nur mit psychologischen Mitteln (oder eigentlich mit einem einzigen) durchgeführt werden. Daß Frl. Harz Gundolfs feines instinktives Verständnis für Shakespeares Sprache gerade bei den Stellen rühmt, die er wörtlich aus Schlegel-Tieck übernommen hat, macht auch etwas mißtrauisch gegen ihre kritische Ader.

Seit Curt Dewischeit im 34. Band dieses Jahrbuchs nachgewiesen hat, daß die Quartdrucke der Shakespeare'schen Dramen — jedenfalls einige von ihnen — in dem Stenographie-System von Timothy Bright nachgeschrieben sind, ist dieses da und dort zur Erklärung von Textvarianten benutzt worden. Aber eine systematische Durcharbeitung einer einzelnen Quarto nach dem System ließ noch auf sich warten. Zwar hat der trotz seines hohen Alters unendlich fleißige Immanuel Schmidt sich gleich an die erste Quarto von Romeo und Julia gemacht, aber in charakteristischer Bescheidenheit nur «Ein paar Worte über den Text α von Romeo and Juliet» im Sh.-Jb. 35, 264 veröffentlicht; durch übertriebene Vorsicht ist er über ein vorläufiges Urteil nicht hinausgekommen. Erst in neuerer Zeit sind zwei Dissertationen über diese Fragen erschienen, denen sich nun eine dritte von Adolf Schöttner[1]) anschließt, die sich ebenfalls (ohne daß er den Artikel von I. Schmidt erwähnt) mit der interessanten Quartausgabe von Romeo, in der schon Tycho Mommsen eine Bühnenausgabe erkannt hat, beschäftigt. Es ist eine sehr sorgfältige, alle Momente abwägende Untersuchung, deren Resultate, wenn man auch in vielen Einzelheiten abweichender Meinung sein mag, durchaus überzeugend wirken. Sie erörtert zunächst den bisherigen Stand der Frage und geht namentlich auf Pollards Buch über Folios und Quartos näher ein. Bezüglich der von Miß Sheavyn (*The Literary Profession in the Elizabethan Age*, 1909) vertretenen Ansicht, daß man in den Druckereien gewöhnlich dem Setzer zu diktieren pflegte, möchte ich mich doch nicht auf den schroff ablehnenden Standpunkt des Verf. stellen — den auch Max Förster, Sh.-Jb. 52, 211, einnimmt —: es kommt heute noch in Winkeldruckereien vor, die ungeübte Setzer beschäftigen. Dann folgt ein gut orientierendes Kapitel über das System von Bright, dessen Lehrbuch 1588 gedruckt ist. Daß von dem seltenen Faksimile-Druck von Ford (1888) nur zwei Exemplare in Deutschland seien — eins in Dresden und eins in Freiburg —, ist aber nicht richtig: ein Exemplar besitze ich selbst, ein zweites habe ich einst für das Englische Seminar in Jena erworben. Dieses stenographische System ist ein Wortsigel-System, und deshalb außerordentlich unvollkommen, weil man durch dasselbe Sigel oder durch ganz geringe diakritische Abänderungen eine ganze Gruppe von Wörtern ausdrücken konnte. So können durch das System eine Reihe von Fehlern in den Text hineinkommen, neben solchen, die jedem Stenographen an sich passieren können: Hörfehlern, Entzifferfehler, Lesefehlern. Aber außerdem können sich die Abweichungen des Bühnentextes der Quarto vom Buchtext der Folio auch erklären durch Änderungen des Dramaturgen, des Schauspielers und endlich des Druckers. Ich möchte da nur darauf aufmerksam machen, daß wir doch wohl nicht von einer dramaturgischen Tätigkeit einem Shakespeare'schen Stücke gegenüber sprechen

[1]) Adolf Schöttner, Über die mutmaßliche stenographische Entstehung der ersten Quarto von Shakespeares Romeo und Julia. Dissertation, Leipzig 1918. [Abgedr. Archiv für Schriftkunde 1, 6.]

dürfen. Es ist doch ausgeschlossen, daß sich der Dichter von einem anderen Mitglied seiner Truppe Streichungen gefallen ließ, solange er selbst an der Bühne tätig war. Und andere Truppen bekamen seine Stücke ja nicht zu spielen. Er schrieb sie doch nur für seine Bühne: da war doch kein besonderer Bühnentext anzufertigen. Ebenso wird er doch wohl auch die meisten Änderungen, die sich die Schauspieler an seinem Text erlaubten, gleich korrigiert haben. Aber natürlich war er machtlos, sobald die einzelne Vorstellung vor sich ging. Bei jeder abweichenden Stelle der Quarto werden nun diese Kriterien angelegt, und es ist nur natürlich, daß man da oft verschiedener Ansicht sein kann. Das Bright'sche System verwendet für synonyme Ausdrücke dasselbe Zeichen, aber ebenso ist der Gebrauch eines Synonyms ein sehr gewöhnlicher Gedächtnisfehler der Schauspieler; ich glaube, daß das letztere viel öfter vorliegt als der Verf. annehmen möchte (*day* statt *morning*, *speake* für *say*, *making* für *letting* etc.). Daß ein Wort doppelt gesprochen werden soll, wird von Bright durch ein Wiederholungszeichen ausgedrückt. Steht in Q 1 der einfache Ausdruck für den doppelten, so kann das Zeichen vergessen sein, steht das Wort aus Versehen doppelt, so kann das Zeichen zu viel gesetzt sein. Aber dasselbe ist auch ein gewöhnlicher Druckfehler. Sehr wichtig ist die Gruppe von Abweichungen, die sich aus der Ähnlichkeit der Zeichen bei Bright erklären; hier gehört auch eine gute Kenntnis des Systems zur Erklärung, und der Verf. illustriert jeden einzelnen Fall durch die betreffenden Zeichen. Der vierte Teil der Arbeit weist nach, daß drei Stenographen an dem Text des Stückes gleichzeitig arbeiteten: ein schlechter, ein guter und ein mittelmäßiger, die sich im Lauf des Abends viermal ablösten, nachdem jeder etwa zwei Szenen geschrieben hatte. Das scheint mir das interessanteste Resultat der Untersuchung zu sein. Aber auch sonst bietet sie eine ganze Reihe von dankenswerten Anregungen und von Material, mit dem weiter gearbeitet werden kann. Mögen ihr ähnliche Arbeiten folgen.

Die von Frl. Anna Kerrl (Bonner Studien 10, 1913, vgl. Sh.-Jb. 50, 222) für König Johann und Julius Cäsar angewandte Methode der metrischen Untersuchung eines Shakespeare'schen Einzeldramas überträgt Hugo Norpoth auf die Beiden Veroneser[1]). Hatte die metrische Analyse von Shakespeares Dramen, wie sie die New Shakespeare Society und in Deutschland am besten H. Conrad ausführten, für die Chronologie eine bestimmte Entwicklungsreihe der Stücke ergeben, so zeigt sich bei der Analyse eines einzelnen Dramas eine Entwicklungsreihe der Akte und Szenen, so daß sich ein Bild von Shakespeares Arbeitsweise ergibt. Es scheint, daß der Dichter die ersten Akte erheblich früher verfaßt hat als die letzten, daß aber einzelne Ausnahmen auf nachträgliche Änderungen hinweisen. Für die Beiden Veroneser ist das Resultat folgendes: Shakespeare arbeitet zunächst Akt I und III aus — sie sind um dieselbe Zeit entstanden —, etwas später Akt II und wieder ziemlich später IV und V. Vielleicht ist auch zwischen der Abfassung dieser jüngsten Akte eine kurze Pause anzunehmen. Der Verf. gibt selbst zu, daß seine Behauptungen nicht als gesichert, sondern nur als sehr wahrscheinlich betrachtet werden können. Ich möchte be-

[1]) Hugo Norpoth, Metrisch-chronologische Untersuchung von Shakespeares Two Gentleman of Verona. Dissertation, Bonn 1916.

zweifeln, ob das Material eines einzelnen Stückes überhaupt groß genug ist, sodann, ob wir mit Notwendigkeit gerade chronologische Schlüsse ziehen müssen, ob sich nicht vielmehr stilistische Feinheiten hier verbergen, die wir noch nicht fassen können. Der erste, der einen Unterschied zwischen den drei ersten und den beiden letzten Akten der Veroneser feststellen wollte, war Fleay, der darauf hinwies, daß Shakespeare im 1. Teil von einem Kaiserlichen Hof in Mailand spreche, während im zweiten nur von einem Herzog die Rede ist. Da darf man aber doch an Shakespeares bekannte Gleichgültigkeit diesen Dingen gegenüber erinnern: in LLL spricht er von dem König von Navarra meistens als Herzog; in *Twelfth Night* vertauscht er Graf und Herzog. Das letztere war eben, im Anschluß an die italienischen Novellen, der romantische Herrschertitel. Übrigens wird der Hof des Kaiser-Herzogs in Gent. 3, 1, 165 auch als *royal court* bezeichnet. Wir haben es, wie so oft bei Fleay, mit einem geistreichen Einfall ohne Fundierung zu tun. Die fleißige, klug durchgearbeitete Dissertation von Norpoth ist aber ein wissenschaftlicher Gewinn, auch wenn man sich ihren Resultaten gegenüber noch skeptisch zurückhält.

D. Nachwirkung.

Das ganze 18. Jahrhundert hat vergeblich gesucht, Shakespeares dramatische Kunst mit der antiken Theorie, die nun einmal als unumstößlich galt, in Einklang zu bringen. Höchst lehrreich ist die Zusammenstellung, die Hermann J. Götz in einer Gießener Dissertation über die komischen Bestandteile von Shakespeares Tragödien in der literarischen Kritik Englands, gemacht hat[1]). Sie zeigt, daß auch die ganze frühromantische Schule mit diesem Problem nicht fertig wurde. In der elisabethanischen Zeit steht naiv die Theorie der Gelehrten (Sidney, Hall, *Pilgrimage to Parnassus*) der Praxis der Dichter gegenüber, die sich meist um die Theorie nicht kümmern. Auch Ben Jonson hat aus seinen beiden Römertragödien die Komik nicht ganz verbannt und wird deshalb noch von Rhymer (1693) getadelt. Ganz gewiß ist daher die Vermutung des Verf. falsch, Jonson habe bei seinem übellaunigen Wort gegen Shakespeare, das der geschwätzige Drummond notiert hat, diese Seite seiner Kunst treffen wollen. Thomas Heywood, der spießbürgerliche, ist der erste, der sich damit entschuldigt, daß er dem Geschmack seiner Zuschauer folgen müsse; während der temperamentvolle Marston mutig genug ist seinen Standpunkt zu vertreten. In der Restaurationszeit versucht Dryden im *Essay on Dramatic Poesie* (1665) ebenfalls eine Verteidigung, später läßt er nur Shakespeare als Ausnahme gelten, und entschuldigt seine eigenen humoristischen Szenen in den Tragödien als Konzessionen an das Publikum. Dann herrscht die Theorie des Klassizismus: man entschuldigt Shakespeare mit Unkenntnis der Regeln, aber verteidigt ihn nicht. Addison stellt ihn freilich höher als alle die Modernen, die sich an die Regeln halten, aber — er gilt eben als Ausnahme. Erst Samuel Johnson nimmt 1768 einen freieren Standpunkt ein: der bunte Wechsel der Stimmung ist ihm ein Beweis, daß Shakespeare die Natur wiedergibt. «Er ist der erste Herausgeber Shakespeares, der wirklich mit Liebe und Verehrung zu ihm aufblickt.» Zwei Frauen verteidigen Shakespeare gegen die

[1]) Hermann Josef Götz, Die komischen Bestandteile von Shakespeares Tragödien in der literarischen Kritik Englands. Dissertation, Gießen 1917.

Angriffe Voltaires, Elizabeth Montague und Mrs. Griffith, und die letztere prägt 1775 den Satz «Shakespeare is a model, not a copy». Aber gleichzeitig stecken die Führer der Frühromantik, denen man am ehesten historische Auffassung zutrauen sollte, Richard Hurd und Thomas Warton, tief im Dogmenglauben des Klassizismus. In Johnsons Kreis ging Joshua Reynolds, der Maler, der sich seine eigenen Gedanken über die Kunsttheorien machte, von der einfachen Tatsache aus, daß Shakespeares Publikum doch die Mischung von Tragik und Komik gut fand, da man sie ja als Konzession an das Publikum erkläre: was aber gefällt, muß auch irgend einen Wert in sich haben. Reynolds wendet also als erster die deduktive Methode auf die Ästhetik an. Dagegen schließt sich noch sein Freund Goldsmith ganz an Voltaire an. Auch Garrick ist keineswegs zum wirklichen Verständnis von Shakespeares Größe durchgedrungen, wie seine Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke zeigen. Der erste, der endgültig mit dem Vorurteil des 18. Jahrhunderts bricht, ist Edmond Malone, der erste zugleich, der das Studium der zeitgenössischen Literatur und Kultur zur Vorbedingung für die richtige Erfassung des Dichters macht. In viel reiferem Sinne als Thomas Warton möchte ich ihn als den ersten Literarhistoriker bezeichnen, der sich mit Shakespeare befaßt. Und nun setzt die Romantik ein mit ihrer historischen Kritik: Douce, Godwin, Campbell, Scott, und vor allem Coleridge, der den Begriff des romantischen Dramas aufstellt. Drake, Lamb, Hazlitt, folgen, denen sich auch noch Shelley anreiht. Im Gegensatz zu Garrick und Kemble, bringt jetzt Macready den echten Shakespeare wieder auf die Bühne. Shakespeare hat gesiegt. — Das alles ist vom Verf. freilich ein bischen trocken, einfach durch Abdruck der kritischen Stellen, aufgezeigt: der Leser muß sich selbst die verbindenden Linien ziehen, daß ein Bild daraus werde. Ein zweiter Teil bringt eine Kritik der Kritik: er leidet vor allem unter der künstlichen Beschränkung. Man kann die Tragödien Shakespeares nicht ohne die anderen Stücke untersuchen: der Narr im Lear kann nicht verstanden werden, ohne den Narren in *As you like it*, von dem er direkt abgeleitet ist. Die Komödie enthält ebenso eine Mischung von Posse und Pathos, wie die Tragödie. So kann sich hier kein klares Bild ergeben. Aber für die fleißige Sammlung des ersten Teils verdient der Verf. unseren aufrichtigen Dank.

Als Dryden 1678 Antonius und Cleopatra und 1679 Troilus und Cressida in eine Form umgoß, die sie seiner an den Franzosen zur Regelmäßigkeit geschulten Zeit genießbar machen sollte, da hat in einem Punkt deutlich Shakespeare den Jüngeren umgemodelt: nicht der Elisabethiner hat dem Restaurationsdramiker nachgeben müssen, sondern umgekehrt. Dryden hat sich zur Aufgabe des von ihm früher als allein berechtigt gepriesenen heroischen Verses zu Gunsten von Shakespeares Blankvers bekehrt. Und doch beweist eben die Tatsache der Umarbeitung von Shakespeares Stücken, daß Dryden zwar in der Form das äußerliche Pathos des Reimpaars aufgab, im inneren Bau aber Shakespeare noch nicht erfaßt hatte. Ganz anders wirkte der Geist Shakespeares auf den Stürmer und Dränger Otway, wie Gustav Hagemann in einer Münsterer Dissertation nachweist[1]). Otway hat in seinem Don Carlos (1675)

[1]) Gustav Hagemann, Shakespeares Einfluß auf Otways künstlerische Entwicklung, Dissertation, Münster 1917.

zwar die Modeform des heroischen Reimpaares beibehalten, aber in der Tragik des Geschehens, in der dramatischen Idee, besonders auch in der größeren Wahrheit seines Stils bekennt er sich laut als Schüler Shakespeares. Der Unterschied zwischen dem Alcibiades, einer typischen heroischen Tragödie und seinem nächsten Drama, eben dem Don Carlos zeigt Otways Entwicklung von der starren *Tragédie* des von der Mode verlangten hohlen Pathos zum lebensvollen packenden Trauerspiel, und die Nachahmungen von Motiven aus Othello, Hamlet, Lear zeigen, bei wem er dabei in die Schule gegangen ist. Er bleibt seinem Vorbild von nun an treu und hätte gewiß noch großes für das englische Drama geleistet, wenn er nicht auch äußerlich im Leben sich den elizabethanischen Stürmern und Drängern beigesellt und ein ebenso vorzeitiges und elendes Ende gefunden hätte wie die größten von diesen.

E. Das Drama in Shakespeares Zeit.

Eine sehr fleißige Untersuchung der Dialogtechnik des mittelalterlichen Dramas, die die auszählende Methode von R. Heinzel und R. Fischer mit gutem Geschick anwendet, bietet eine Gießener Dissertation von Julius Haller[1]). In den Mysterien sehen wir den Dialog in seinen ersten Anfängen: vielfach herrscht nur ein loses Nebeneinander von Reden, die den verschiedenen biblischen oder pseudo-biblischen Personen in den Mund gelegt sind. Die auftretenden Personen stellen sich ganz naiv selbst dem Publikum vor, wie in den Rüpelspielen von «Verlorener Liebesmüh» und «Sommernachtstraum». In den Moralitäten, wenigstens der späteren Zeit, richten sie dagegen ihre Selbstvorstellung an einen Mitspieler, oder eine Person stellt die andere vor; das geschieht auch wohl dadurch, daß eine Person monologisch auf eine neukommende hinweist und ihren Namen nennt. Die Namensnennung ist bei dem allegorischen Charakter der Figuren besonders notwendig. Aber man sucht sich natürlicher auszudrücken als in den Mysterien. Die Botenberichte treten zurück, die Einzelreden werden kürzer. Der Dialog wird zum Disput. Beim Mehrgespräch sprechen alle zum gleichen Gegenstand, während in den Mysterien die eine Gruppe zu sprechen aufhörte, wenn die andere anfing. Gleichzeitig wird die Zahl der Personen in den Moralitäten geringer, die Handlung intimer. Abgesehen davon, daß die epische Quelle der Mysterien eine größere Zahl von Personen und Einzelhandlungen verlangte (darauf hätte noch hingewiesen werden sollen), sieht Haller mit Recht den Grund darin, daß die Moralitäten um 1500 aus dem Freien in geschlossene Räume verlegt wurden, wo sie von Berufsschauspielern, Truppen von nur 4 bis 8 Mann, aufgeführt wurden; diese spielten nicht mehr zur Ehre Gottes und ihrer Zunft, wie die Dilettanten der Mysterien, sondern auf Gewinn, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Da durfte die Einnahme nicht in zu viele Teile gehen. «Die Moralitäten waren nicht mehr, wie die Mysterien, reine Volksbelustigung. Die Erhebung von Eintrittsgeld schloß die große Masse der Unbegüterten mehr und mehr aus, so daß der Dichter letzten Endes mit ganz anderen Verhältnissen zu rechnen hatte als der Verfasser eines Mysteriums.»

[1]) Julius Haller, Die Technik des Dialogs im mittelalterlichen Drama Englands. Diss. Gießen 1916.

Ein Rest des antiken Chors erscheint bei Shakespeare nur in Heinrich V. Außerdem tritt im Pericles der Dichter Gower, der Gewährsmann für den Stoff, zwischen den Akten als Chorus auf, und gelegentlich erscheint einmal das Gerücht im 2. Teil Heinrich IV. und die Zeit im Wintermärchen in einer Aktpause, um dem Zuschauer weiterzuhelfen. Im allgemeinen aber war der Chor der klassizistischen Tragödie vorbehalten. Kurt Reinecke untersucht sein Wesen in den wichtigsten Tragödien der englischen Renaissance-Literatur[1]): von Seneca führt er uns bis zu Miltons Samson Agonistes, und kann doch nur konstatieren, daß eine Entwicklung nach keiner Richtung zu bemerken sei. Der Hauptgrund liegt meines Erachtens eben darin, daß all diese klassizistischen Stücke immer wieder auf das klassische Vorbild zurückgehen, denn ihre Autoren haben alle Seneca, teilweise auch die griechischen Tragiker gelesen. Erst da, wo der Chor ins volkstümliche Drama eindringt, wo er die Stütze an der Antike verliert, zeigt sich eine Entwicklung: der lyrische Chor wird episch; er wird nicht mehr gesungen, sondern gesprochen; deshalb tritt an die Stelle des Vielgesangs ein Einzelsprecher, so daß sich der Chorus nicht mehr vom Prologus oder Epilogus unterscheidet. So wie der Prolog über die Vorgeschichte des Stücks zu orientieren hatte, so unterrichtet jetzt der Chorus über die Vorgeschichte des Akts. Und gerade so, wie der Prolog gelegentlich dialogisch ausgebaut wird, ist dies auch mit dem Chor der Fall. Ich meine, daß ist doch eine deutliche Entwicklung. Der Verf. hat leider unterlassen, die lateinischen Universitätsdramen herbeizuziehen, wo sich die schönsten Beispiele für gesungene Chöre finden. Dort ist auch das antike Metrum der Chorlieder noch lebendig, während in der englischen klassizistischen Tragödie von Anfang an nur der heroische Reim herrscht, zu Strophen zusammengefaßt, die von vier Personen gesprochen wurden. Sollten hier nicht Einflüsse der italienischen Tragödie nachweisbar sein? Ich kann es nicht billigen, daß die einzige direkte Nachahmung eines italienischen Trauerspiels, die Jocasta nur gerade nebenher abgetan wird, während sie, mehr noch als Gorboduc, verdiente, an der Spitze der ganzen Untersuchung zu stehen. Die tüchtige Arbeit hätte dadurch viel gewonnen.

In den Einleitungen zu Shakespeares Lustspielen (Gold. Klassiker-Bibliothek) habe ich mit besonderem Nachdruck darauf hingewiesen, daß Shakespeare in der Komposition Schüler von Lyly ist, und daß er besonders dessen barocke Manier des parallelen Aufbaus in allen Einzelheiten nachzuahmen, ja sogar zu überbieten bestrebt ist. Eine Gießener Dissertation von Karl Weiner[2]) sucht nun den Parallelismus im englischen Drama vor Shakespeare festzustellen und geht dabei hauptsächlich dem Einfluß der Antike nach. Aber das Resultat ist ziemlich negativ trotz des aufgewendeten Fleißes. Die Mysterien und Moralitäten werden untersucht, Skelton, Bale, Heywood; dann Seneca, und seine Nachahmungen, der alte King Leir, Terenz und seine Nachahmungen bis zu Gascoynes *Supposes*. Aber nirgends zeigt sich ein Parallelismus, wenn man von der Gruppierung von Ralph Roister-Doisters Attacke auf die Mägde der Dame Custance absieht wo eine annähernd gleiche Truppenverteilung not-

[1]) Kurt Reinecke, Der Chor in den wichtigsten Tragödien der englischen Renaissance-Literatur. Dissertation, Leipzig 1916.

[2]) Karl Weiner, Die Verwendung des Parallelismus als Kunstmittel im englischen Drama vor Shakespeare. Dissertation, Gießen 1916.

wendig war. Erst bei Lyly steht der Parallelismus fertig da, unmittelbar von ihm selbst geschaffen. Weiner nimmt an, daß Lyly immerhin von Terenz, der ein zweites Liebespaar in die Handlung einführte, die Anregung zur Parallelstruktur bekommen haben könne. Ich glaube, hier ist überhaupt der falsche Weg eingeschlagen worden, um zu Lylys Quelle zu kommen. Lylys Stilisierung geht nicht auf die römische Komödie zurück sondern — wie ich an jener anderen Stelle schon angedeutet habe — auf das höfische Maskenspiel. Dieses hat, einer antiken Sitte der Tragödie folgend, auf das pathetische Spiel ein burleskes folgen lassen die *antic* oder *anti-masque*. So setzt Lyly der pathetischen Gruppe seiner Figuren eine burleske entgegen. Weiter aber geht der Einfluß der Maskenspiele auf den Parallelismus in Art und Zahl der Figuren, die im Tanz ihr Vorbild hat. Beim Maskenspiel tanzen Herren und Damen zusammen; es muß also eine gleiche Zahl auf beiden Seiten sein: aber die Figuren des Tanzes sind auch notwendig auf Symmetrie und Wiederholung eingestellt. Dem Führer der ersten entspricht ein Führer der zweiten Gruppe, dem Fackelträger links ein Fackelträger rechts. Die höfischen Maskentänze beeinflussen dann natürlich die höfische Komödie der achtziger Jahre, die von Lyly, dem Grafen von Oxford und anderen geschaffen wurde. Shakespeare erst erfüllt dieses Lustspiel mit wirklichem Leben und stellt es auf die Volksbühne. Aber den Parallelismus der höfischen Tänze hat er beibehalten und in seinen ersten Stücken, *Errors, Love's Labour's Lost, Gentlemen of Verona, Midsummer Night's Dream* sogar noch weiter ausgebaut.

Die elisabethanische Literatur zeigt eine eigentümliche Verbindung von Renaissance und Romantik. Neben den immer gelesenen mittelalterlichen «Klassikern» Chaucer und Lydgate war es vor allem die Chronik des französischen Hofhistorikers Eduards III., Jean Froissart, die die ritterlichen Gestalten und Ideale konservierte. Den Einfluß Froissarts auf die historischen Dramen der Shakespeare-Zeit untersucht eine gute Arbeit der Columbia-Universität von Robert Metcalf Smith[1]). Froissart, der die Geschichte seiner eigenen Zeit, mit deren Hauptheldеn er meistens persönlich bekannt war, in packender Anschaulichkeit dargestellt hat, war natürlich von den englischen Chronisten des 16. Jahrhunderts weidlich ausgeschrieben worden. Aus ihm schöpfen besonders Grafton und Holinshed für die Periode Eduards III. und Richards II., die dann ihrerseits den elisabethanischen Dramatikern Stoff lieferten. R. M. Smith zeigt nun aber, daß daneben auch der direkte Einfluß durch die Übersetzung Froissarts von Lord Berners (1523—25) nicht zu unterschätzen ist. Daß seine Chronik die Hauptquelle für das «pseudo-shakespearische» Drama über Eduard III. bildet, war durch Liebaus Untersuchung bekannt. Daß auch der Verfasser des alten Stücks über Richard II., das ich im 35. Bande unseres Jahrbuchs herausgegeben habe, die Froissart-Übersetzung benützt habe, sucht Smith durch eine Reihe von Parallelstellen zu beweisen. Mir scheint allerdings keine davon wirklich schlagend, wie es die Stellen aus Holinshed und Stow sind. Wenn im Drama 5, 1, 109 der durch einen Geistertraum zu Tode erschreckte Herzog von Gloucester inmitten einer längeren Rede ausruft «Ha.

[1]) Froissart and the English Chronicle Play, by Robert Metcalf Smith [Columbia University Studies in Comparative Literature]. New York, Columbia University Press, 1915.

protect me, Heaven!», so brauchen wir dazu doch nicht eine Stelle aus Froissart, wo er beichtet und das Sakrament nimmt und dabei Gott um Gnade bittet. Oder wenn im Drama die Witwe des Herzogs ihre beiden Schwäger vor der Vergeltungsschlacht zur Rache anfeuert — eine Szene, die Shakespeare übernommen hat —, so kann man damit doch nicht eine Stelle des Chronisten in Parallele bringen, wo die Herzogin auf den Rat eines Ritters zu ihren Schwägern schickt, damit sie vielleicht ein Mittel fänden, den Zorn des Königs gegen ihren Gatten zu besänftigen. Günstigstenfalls bleiben zwei oder drei Stellen übrig, aus denen man die Benutzung Froissarts folgern könnte, die ich Sh.-Jb. 35, 27 abgelehnt hatte: er erwähnt die Bemühungen der Königin, ihren Gemahl und seine Oheime zu versöhnen; er erwähnt ebenso die eheliche Untreue des Herzogs von Irland. Die dritte Stelle ist ein Sprichwort, das beide Autoren anführen. Also ein etwas mageres Material. Ich habe das Stück einst «*The First Part of the Life of King Richard II.*» nennen wollen, weil es sich zu Shakespeares Richard II. verhält wie der erste zum zweiten Teil eines Historiendramas. Smith folgt Schelling, der den Namen «Woodstock» gewählt hat, und ich muß zugeben, daß dieser Name praktischer ist, wenngleich nicht viele Leser wissen werden, daß Thomas Woodstock der Name des Herzogs von Gloucester war. Der politische Standpunkt des Dramatikers ist sehr ausgesprochen: er findet alles Gute auf Seiten der Lords, alles Schlechte auf der der Emporkömmlinge in Richards Umgebung. Daß man daraus aber auf die demokratische Gesinnung nicht nur des Autors, sondern sogar der ganzen Shakespeare-Zeit schließen könnte, hätte ich nie gedacht. Es zeigt nur wieder die erstaunliche Chamäleon-Natur des heute allbeliebten Wortes Demokratie. — Was das andere Stück über die Zeit Richard II. anlangt, Jack Straw, so zeigt Smith, daß dort nur Grafton und Stow benützt sind, nicht auch Holinshed, wie man bisher annahm. — Shakespeares Richard II. endlich soll wesentlich von Samuel Daniels *Civil Wars* (1595) abhängig sein. Smith folgt hier einer Theorie von Knight, die neuerdings von Hardin Craig (Einl. zu Rich. II, Tudor Shakespeare, 1912) verteidigt worden ist. Ich kann mich dieser Argumentation aber doch nicht anschließen, vor allem, weil der lyrische Stil des Dramas einer so späten Datierung widerspricht. Man hätte dann das Stück auch kaum 1600 als «*so old and so long out of use*» bezeichnen können. Wenn ferner beide Dichter die Königin als reife Frau einführen, während sie nach den Chronisten nur 11 Jahre zählte, so weist dies deutlich Shakespeare die Priorität zu. Denn auf der Bühne konnte er sie nicht anders darstellen als erwachsen; Daniel aber hat offenbar seine Anschauung von der Bühne in die Chroniken hineingetragen; für ihn lag kein anderer Anlaß vor, das Alter der Königin zu ändern. Hier borgt Daniel von Shakespeare.

Kann ich mich somit auch den Ergebnissen der fleißigen und gelehrten Untersuchung nicht anschließen, so möchte ich doch betonen, daß ihre Anregung, die ganzen Probleme der Historienquellen einer neuen Durchsicht zu unterziehen, mir sehr dankenswert scheint.

Der Ehebruch als Thema der Tragödie spielt bei Shakespeare keine Rolle, wohl aber bei seinen Zeitgenossen, besonders der jüngeren Generation. Alwine Winkler untersucht das bekannteste Stück dieser Art, Thomas Heywood's *A Woman Killed with Kindness* (Februar 1603), wo die schuldige Frau

durch die «Güte» des Gatten, der sie in die Einsamkeit verbannt, schließlich getötet wird[1]). Es ist eine bürgerliche Tragödie, wie ja Heywoods ganze Richtung bürgerlich war, und es liegt nahe unter den bürgerlichen Trauerspielen nach Vorbildern zu suchen. Hier ist der Ursprung des Ehebruchdramas: *Arden of Feversham* (gedr. 1592) und *A Warning for Fair Women* (gedr. 1599), die beide Mordtaten aus der bürgerlichen Sphäre und aus der nächsten Umgebung zum Gegenstand haben, kommen hier in Betracht. Frl. Winkler weist nach, daß das letztere Stück Heywoods WKK stark beeinflußt habe. Sie meint freilich, Heywood habe wohl im *Warning* selbst mitgespielt: das ist mir deshalb unwahrscheinlich, weil *Warning* ein Stück der Chamberlains-Truppe war, Heywood aber zu Henslowes Gesellschaft gehörte. Übrigens hat neuerdings J. Q. Adams *Warning* direkt Heywood zugeschrieben (vgl. Jahrb. 53, 209). In der Vorrede (1599) sagt der Autor von *Warning*: «I sigh to think my subject too well known». Das möchte Frl. Winkler zur Datierung verwenden, da die Mordtat 1573 passiert war. Aber es heißt doch offensichtlich «Ich seufze, weil der Gegenstand — der Ehebruch mit seinen Folgen — nur zu allgemein bekannt ist». Daß das Gedächtnis an den Mord, wo die Schuldigen bestraft wurden, erhalten blieb, hätte dem Moralisten doch keinen Seufzer entlockt. Wir haben also keinen Anlaß, das Stück lange vor 1599 anzusetzen. Aber Frl. Winkler kann sich leider auch nicht von dem Streben losmachen, sachliche Gruppierungen chronologisch zu fassen, und möchte die beiden bürgerlichen Trauerspiele von Ehebruch und Mord möglichst eng zusammenrücken. Bezeichnend für Heywoods volkstümlichen Standpunkt ist, daß seine Tragödie, der man großes Geschick nicht absprechen kann, rein sentimental geworden ist. Das unterscheidet ihn scharf von Marston, dessen *Malcontent* Beeinflussung durch Heywoods WKK zeigt: Frl. Winkler nimmt als Datum des Malcontent deshalb (mit Aronstein) 1603 an, statt 1600—01, wie Simpson, Ward, Koeppel, Schelling das Datum ansetzen. Die Gattenehre wird äußerlicher gefaßt in der *Maid's Tragedy* (ca. 1609) von Beaumont und Fletcher und auch in dem *Coxcomb* derselben Autoren (1612). Eine methodische Ungenauigkeit ist es allerdings, wenn dieses Stück an Heywoods WKK gemessen wird, statt an der *Maid's Tragedy*: jeder Autor — und Shakespeare zeigt das am allerdeutlichsten — hat zunächst seine eigenen Werke im Kopf, erst in zweiter Linie deren Vorgänger. Heywoods eigener *English Traveller* (ca. 1627) liegt allerdings zeitlich zu weit ab von WKK und steht selbst wieder unter dem Einfluß der neueren Dramen. Dagegen ist in Fords *Love's Sacrifice* (1630) noch die Wirkung von WKK zu spüren. Aber im ganzen zeigt sich eben ein starker Unterschied zwischen WKK einerseits und allen anderen Stücken der jüngeren Dramatiker andererseits. Der Grund ist, daß nur WKK eine bürgerliche Tragödie ist mit bürgerlich-sentimentaler Moral, die auf das Gefühlsleben der Frau mitfühlend eingeht. Heywood selbst ist dies im *English Traveller* nicht mehr gelungen. Auf das eine Meisterwerk von Heywood läßt sich eine chronologische Gruppierung der ganzen Gattung nicht basieren. Aber die fleißige Dissertation von Frl. Winkler hat doch das Verdienst, daß sie ein interessantes Motiv erfreulich klar herausarbeitet.

---

[1]) Alwine Winkler, Thomas Heywoods *A Woman Killed with Kindness*, und das Ehebruchsdrama seiner Zeit. Dissertation, Jena 1915.

Ein anderes Stück von Heywood, das *Iron Age* wird von Käte Goebel ebenfalls in einer Jenenser Dissertation behandelt. Sie sucht nachzuweisen, daß die Quelle des Doppeldramas nur Lydgates Troy-Book sei, daß es nirgends eine Kenntnis von Shakespeares Troilus voraussetze und daß es sehr wohl schon 1596 entstanden sein könne. Ich muß gestehen, daß mich ihre Beweise nicht sehr überzeugt haben. Schon die Methode der Quellenuntersuchung ist etwas mechanisch. Erst wird der Inhalt aller einzelnen Szenen eines Akts angegeben, dann die Quelle ganz allgemein konstatiert. Man hätte doch erwartet, daß nun für jede Szene jeder Einzelzug daraufhin untersucht würde, ob er von Lydgate oder von Caxton, oder von beiden stammen kann. Die Arbeit von Tatlock, *Publications of the Modern Language Association of America* 30, der Caxton als Grundlage für Heywood nachzuweisen sucht, kam der Verf. gerade in die Quere; aber die Einwendungen, die sie gegen ihn in den Fußnoten erhebt, klingen doch recht schwach. Heywood hat vier Dramen verfaßt, die als fortlaufende Entwicklungsreihe gedacht sind: *The Golden Age, The Silver Age, The Brazen Age* und schließlich das Doppelstück *The Iron Age*. Nun kennt Caxtons Übersetzung von Raoul le Fevres Trojaroman genau dieselbe Folge. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß Heywood in den drei ersten Stücken aus ihm schöpft. Für den letzten Abschnitt, der den trojanischen Krieg mit der Geschichte von Troilus und Cressida behandelt, soll er aber ein eigenes älteres Troja-Stück eingesetzt haben. Das ist an sich natürlich nicht unmöglich, indes mit ästhetischen Gründen, wie «ein Mann, der schon *Golden, Silver* und *Brazen Age* geschaffen, hätte schwerlich solche naiven Szenen geschrieben», wird man es nicht beweisen können. Solange die inneren Argumente so schwach sind, wird man schon an den äußeren festhalten müssen, und da kommt der mehrmalige Eintrag in Henslowes Rechnungsbuch von 1596 in Betracht, der ein Stück «Troye» von «Hawode» erwähnt. Dies kann eine ältere Version des *Iron Age* sein. Aber die interessanteste Frage, ob die Beziehungen zu Shakespeares «Troilus» — hauptsächlich in der Figur des Thersites — eine Anleihe Shakespeares bei Heywood bedeuten oder umgekehrt, wird dadurch auch nicht beantwortet. Für die Entstehung der Thersites-Figur habe ich den Humor der Schule herangezogen (Einl. zu Troilus, Gold. Klass. Bibl.), was Frl. Goebel unbekannt zu sein scheint. Ebenso ist ihr entgangen, was dort auch erwähnt war, daß wir vermutlich von dem Troilus-Drama, das Chettle und Dekker 1599 für Henslowe schrieben, einen Plan erhalten haben (Henslowe Papers ed. Greg, p. 142). Die ganze Frage ist so schwierig, daß man der Verf. kaum einen Vorwurf daraus machen kann, daß ihre Beantwortung nicht überzeugend wirkt.

Endlich muß noch eine Königsberger Dissertation erwähnt werden, in der E. Dietrich Heywoods *Royal King and Loyal Subject* und Fletchers *Loyal Subject* vergleicht[2]). Beide Stücke behandeln denselben Stoff, den Heywood aus Painters Novellensammlung entnommen hatte. Da Heywoods Verhältnis zu seiner Quelle schon von Kämpfer (Diss. Halle 1903) genau dargestellt war,

[1]) Käte Goebel, Die Quellen und die Entstehungszeit von Thomas Heywoods *Iron Age* Dissertation, Jena 1917.

[2]) E. Dietrich, T. Heywoods «The Royal King and the Loyal Subject» und «J. Fletchers The Loyal Subject» in ihren Beziehungen zu einander und zu ihren Quellen. Diss. Königsberg 1916.

handelt es sich für Dietrich eigentlich nur um Fletchers Stück, das die Handlung auf Belisar überträgt. Das etwas magere Resultat der Untersuchung ist, daß Fletcher den größten Teil des L. S. «frei erfunden» und sich «teilweise an Heywoods R. K. and L. S. und an das Leben Belisars angelehnt» habe. Daß er auch Painters Novelle gekannt hat, ist wohl nicht zu beweisen, wenn es bei der Popularität dieser Sammlung auch fast selbstverständlich ist.

Unter den Dramatikern, die in Jakobs I. Zeit als jüngere Zunftgenossen Shakespeares arbeiteten, ist Cyril Tourneur einer der am wenigsten bekannten. Nur ein einziges Werk «Die Tragödie des Atheisten» ist von ihm erhalten und sicher bezeugt. Ein zweites mit ähnlichem Titel «Die Tragödie des Rächers» ist ihm erst in neuerer Zeit auf Grund einer schlechten Tradition zugeschrieben worden. Ein drittes gut bezeugtes ist verloren. Schücking hatte (Englische Studien 50) versucht die *Atheist's Tragedy*, die sehr stark von Shakespeares «Hamlet» beeinflußt ist, auch zeitlich in die Nähe dieses Stücks, nämlich 1602 bis 1603 zu setzen, und sein Schüler Paul Wenzel haut nun in einer Breslauer Dissertation in dieselbe Kerbe[1]). Ich muß gestehen, daß ich bei diesen chronologischen Schlüssen lieber etwas vorsichtiger zu Werke gehen möchte. Wenn der Held bei der Belagerung von Ostende in den Reihen der englischen Besatzung mitkämpft, so gibt das doch nur einen *terminus a quo*: man kann doch nicht behaupten, daß die Nennung von Ostende in diesem Zusammenhang sinnlos wäre, wenn das Publikum sich nicht mehr genau aller Umstände erinnerte. Nur in einem solchen Fall aber, bei ganz gelegentlicher Anspielung, kann man — mit großer Vorsicht — schließen, daß das Werk nicht lange nach dem angedeuteten Ereignis entstanden sei. Was die Zusammenhänge der A. T. mit dem «Lear» anlangt, so sprechen sie mir eben für ein späteres Datum, da ich nicht an eine so frühe Entstehung des Lear glaube wie Schücking. Die Übereinstimmung mit dem «Hamlet» ist zweifellos sehr groß: warum aber der «Hamlet» nicht noch acht Jahre nach seiner Entstehung einen tiefen Eindruck auf einen jungen Dichter gemacht haben soll, vermag ich nicht einzusehen. Gegen Koeppels Nachweis, daß die A. T. von Marstons *Insatiate Countess* abhängig sei, meint der Verf. etwas naiv: «Das ist . . . nicht möglich. Denn *The Insatiate Countess* ist offenbar später [1603 nach Ward und Fleay, 1605 nach Wurzbach, 1607 nach Bullen und Aronstein] verfaßt worden . . Sollte nun *The Insatiate Countess* vor der A. T. entstanden sein, so müßte sie vor 1602 verfaßt worden sein. Einen so zeitigen Ansatz wagt keiner der bisherigen Forscher. Und es ist auch nicht gut möglich.» Der Gedanke, daß vielleicht die Datierung seines Lehrers Schücking doch angreifbar sei, scheint dem Verf. gar nicht zu kommen. Er konstatiert immer wieder (S. 32), daß die A. T. «für die damalige Zeit auffällig modern anmute«, daß sie sich «wesentlich von anderen Rachetragödien der Zeit unterscheidet», daß «dasselbe Streben nach Bühneneffekten erst viel (d. h. mehrere Jahre) später, in den Dramen Beaumonts und Fletchers, deutlich hervortritt . . .» «Es ergibt sich die überraschende Feststellung, daß dieses Drama zu seiner Zeit völlig allein steht. Erst später, gegen Ende des ersten Jahrzehnts des 17. Jh. tritt das Konfliktstück häufiger auf, vor allem bei Beaumont und Fletcher«.

[1]) Paul Wenzel, Cyril Tourneur's Stellung in der Geschichte des englischen Dramas. Dissertation, Breslau, 1918.

Nun, ich glaube diese überraschenden Widersprüche wären doch sehr einfach aus der Welt geschafft, wenn man Tourneurs A. T. auch chronologisch neben die Stücke von Beaumont und Fletcher stellte, also ebenfalls ans Ende des ersten Jahrzehnts. Vermutlich ist auch sein anderes Stück, *The Nobleman*, nicht sehr lange vor 1613 entstanden, als es zur Hochzeitsfeier der Prinzessin Elisabeth aufgeführt wurde. Stilistisch gehört die A. T. in den Kreis von Beaumont und Fletcher, inhaltlich hat am stärksten Shakespeares «Hamlet» und Marlowes «Jude von Malta» auf sie eingewirkt. Das romantische Schauspiel greift gerne zurück auf die Anfänge des Volksdramas, so daß man sich über den Einfluß Marlowes in dieser Zeit nicht zu wundern braucht. Auch der Typus des Atheisten ist ja von ihm geschaffen worden, im «Faust.» Im Anschluß an Burtons *Anatomy of Melancholy* sucht der Verf. den Atheisten als Abart des Melancholikertyps zu erweisen. In gewissem Sinne kann das richtig sein: Burton unterscheidet neben dem religiösen Wahnsinn auch den Wahn des Unglaubens, der den Menschen schließlich zur Verzweiflung treiben könne. Nicht beistimmen kann ich der politischen Ausdeutung des dramatischen Konflikts unter Jakob I. Der Verf. sucht einen Gegensatz zu konstruieren zwischen der jüngeren Generation, Beaumont, Fletcher, Massinger und Genossen, zu den elisabethanischen Dramatikern, als deren Vertreter ihm Shakespeare zu gelten scheint. «Der Kreis dem diese (jüngeren) Dramatiker fast immer ihre Gedanken und Stoffe entnahmen, war der Hof und der Adel. Dabei geht das Streben, wie natürlich, auf die Verherrlichung des Königstum und der Ideen seiner Umgebung, während das Bürgertum mit seiner biederen Einfachheit und alltäglichen Lebensauffassung meist nur ein Gegenstand der Verspottung ist». Nun, fast dasselbe kann man, wie ich im letzten Bande dieses Jahrbuchs ausgeführt habe, auch von Shakespeare sagen. Es ist also nicht ein chronologischer, sondern ein individueller Unterschied. — Die *Revenger's Tragedy* wird Tourneur abgesprochen — die Gründe für seine Verfasserschaft sind in der Tat nicht ausreichend — und Marston zugeteilt wegen der Ähnlichkeit mit den beiden Antonio-Dramen und mit dem *Malcontent*.

Die Dissertation regt zwar zum Widerspruch an, aber sie ist dadurch auch wieder nicht langweilig, und manche der aufgeworfenen Fragen verdienen noch eine ausführlichere Behandlung.

Dem letzten aus der Reihe der elizabethanischen Dramatiker, James Shirley, hat sich neuerdings das Interesse der Forschung besonders zugewendet. P. Nissen hatte in einem ausgezeichneten Hamburger Programm 1901 die Biographie kritisch untersucht — als Vorstufe für eine größere Arbeit, die leider nicht erschienen ist —; Schippers letztes Werk war eine vorzügliche ausführliche Darstellung von Shirleys Leben und Werken, wenn auch ohne eigentlich neue Resultate, mit einer Übersetzung des *Royal Master*. Während des Krieges erschienen zwei amerikanische Bücher über Shirley: eine Spezialuntersuchung von R. S. Forsythe, The Relations of Shirley's Plays to the Elizabethan Drama, die uns leider nicht zugegangen ist, und eine umfassende biographisch-kritische Monographie von Arthur Huntingdon Nason, die an der Columbia Universität entstanden ist[1]). Sie weist die bibliographisch gründliche Kritik auf,

[1]) Arthur Huntingdon Nason, James Shirley, Dramatist. A Biographical and Critical Study. A. H. Nason Publisher, University Heights, New York City, 1915, 471 pp.

die vielen amerikanischen Arbeiten einen Vorzug gibt: auch das Kleinste wird genau untersucht, damit nichts Unrichtiges durchpassiert. Die Arbeiten werden leicht etwas trocken und kleinlich, aber auf das Resultat kann man sich verlassen; im Gegensatz zu ähnlichen deutschen Arbeiten wird am Raum nicht gespart, jeder Nachweis ausführlich gegeben. Nason prüft im ersten Teil die biographische Überlieferung genau nach. Er findet, daß Shirley als Sohn eines James Shirley (unbekannten Gewerbes) in London geboren ist und daß, was Wood von seinem Studium zu Oxford (?) und Cambridge und seiner Schulmeisterschaft zu St. Albans erzählt, wahrscheinlich richtig sei. Ich möchte nur ein Fragezeichen zu seinen angeblichem Übertritt zum Katholizismus in St. Albans (1620) machen, angesichts der Tatsache, daß er am 26. 2. 1625 seinen ältesten Sohn Mathias in der Kirche von St. Giles, Cripplegate, taufen ließ. Von 1625 an schreibt er in London eifrig Dramen für die Queen's Players. 1636 finden wir ihn in Dublin: die Londoner Theater waren der Pest wegen geschlossen, so schreibt er Dramen und Prologe für Ogilbys Dubliner Theater. Erst 1640 kehrt er nach London zurück, wo seine Stücke bis zum Theaterschluß 1642 gespielt werden. Dann scheint er — nach kurzem Kriegsdienst — wieder Schulmeister geworden zu sein. Als solcher besorgte er die große Folio-Ausgabe seiner Lehrmeister Beaumont und Fletcher, 1647. Nach der Restauration wurden seine Stücke wieder fleißig gespielt; 1666 im Juli machte er sein Testament und starb im Oktober desselben Jahres. In seiner dramatischen Entwicklung unterscheidet Nason drei Perioden, in denen er sich immer mehr vom Sittenlustspiel nach Jonsons Art zum romantischen Drama in Stil von Beaumont und Fletcher wandelt. Er behandelt vielfach unsittliche Stoffe mit moralischer Tendenz, ist also darin ein Vorläufer der Restaurationsdramatiker. In dem schönen Buche von Nason haben wir eine solide Grundlage für alle weitere Forschung über Shirley.

Ein wenig geptlegtes Gebiet, die Musik im elisabethanischen Drama, hat sich eine Leipziger Dissertation von Hans Georg Meyer-Ball gewählt. Er untersucht die Andeutungen über Instrumentalmusik bei Beaumont und Fletcher[1]). Die Einführung der Musik an bestimmten Stellen und die Wahl der Instrumente zeigen, daß das Dichterpaar mit musikalischem Verständnis die Stimmung der Dramen zu verstärken wußte. Es ergeben sich die folgenden Kategorien: 1. Gelegenheitsmusik (ich würde lieber von intimer Festmusik reden) bei der Tafel, im Theater zwischen den Akten, vor einem Freudenhaus, endlich beim Tanz, wird von Saiteninstrumenten, vorwiegend Geigen, ausgeführt. Beim Hochzeitszug treten dazu Oboen, bei großen Festen Schnabelflöten, vielleicht auch Oboen, Geigen, Cello. Die intime Musik der Geigen und Schnabelflöten wird beim Zauber und bei der Verführung angewandt. Dagegen geben Trompete oder Posaune mit Trommelbegleitung der Trauerfeier Ausdruck, während Posaunen mit anderen Instrumenten zu einer «Schauermusik» vereinigt werden.

[1]) Hans Georg Meyer-Ball, Die Instrumentalmusik in Beaumont und Fletchers Dramen. Ein Beitrag zur Kenntnis der Bühnenmusik im elisabethanischen Drama. Dissertation, Leipzig 1916.

F. Nichtdramatische Literatur in Shakespeares Zeit.

Als der junge Shakespeare nach London kam galt als Vorbild und Führer der neuen Dichterschule, soweit sie sich nicht dem Drama zugewendet hatte Sir Philip Sidney, der typische Renaissance-Kavalier, der künstlerisches Schaffen und Empfinden gelehrtes Wissen und staatsmännisches und kriegerisches Handeln in gleicher Weise in sich vereinigte. Das Lebenswerk des früh Gefallenen, den großen Roman Arcadia, der mehr als ein Jahrhundert der Romankunst die Wege gewiesen hat — entlehnt ihm doch noch Richardson den Namen seiner Pamela — macht Friedrich Brie zum Gegenstand einer äußerst tiefgründigen und weitausschauenden Untersuchung. Er sieht in der Arcadia ein Meisterwerk, das er neben Spensers Feen-Königin stellen möchte, das viel höher zu bewerten sei als etwa Lylys Euphues. Die Arcadia ist ihm kein Schäferroman, sondern ein Staatsroman nach dem Muster der Cyropaedie, in den der Verfasser alle Lebensweisheit, die ihm die Schulung an griechischer Philosophie wie die eigene Beobachtung der Umwelt bot, hineingegossen, und den er mit Hilfe der griechischen Romane des Achilles Tatius und Heliodor, des Homer und Virgil, und schießlich auch des Amadis und der modernen Pastoralromane zu einem glänzenden, buntschillernden Prosa-Epos gemacht hat, das den großen Künstler in der Grundanlage wie in allen Einzelheiten verrät. Daß seine Liebe zu Stella sich auch in diesem Roman widerspiegelt, wobei er selbst als Philisides, Stella als Mira eingeführt werden, weist Brie ebenfalls nach. Vor allem aber kommt es ihm darauf an, zu zeigen, wie die einzelnen Elemente der höchsten Renaissance-Kultur, das künstlerische, das ethische, das philosophische, das politische, das gelehrte, das ritterliche und endlich das christliche, hier zu dem für unser Empfinden vielleicht zu bunten Prachtteppich verwoben sind. Eine Abhängigkeit von Lyly lehnt Brie ab; er möchte vielmehr erweisen, daß die Arcadia schon 1577—78 entstanden, mithin älter als der Euphues und Spensers Schäferkalender ist. Ich glaube, dieser Nachweis läßt sich doch nicht erbringen: was Brie dazu anführt — im wesentlichen ist es die Angabe von Molineux in Holinshed-Stowes Chronik — läßt sich ebensogut, wie mir scheint, auf das bisher angenommene Datum 1580 deuten. Dann braucht man in den Übereinstimmungen zwischen den beiden Romanen, die auch Brie zugibt, doch nicht «lediglich Parallelerscheinungen» zu sehen (p. 183). Und wenn Brie (S. 190) bei der Einführung des Parallelismus in die Liebesgeschichte, die Sidney aus Heliodor entlehnte, meint: «Was den Dichter zu dieser auffallenden Änderung bewog, ist schwer zu sagen» — so darf man doch wohl statt auf Boccaccios Titus und Gesippus auf Lylys Euphues und Philautus hinweisen. Fast am interessantesten sind die zahlreichen Bemerkungen über Sidneys Verhältnis zu Spenser, die die seltsamste Art von wechselseitiger Einwirkung aufdecken. Sidney regt Spenser zum Schäferkalender an, ahmt dann seinerseits die «arkadische» Sprache in einer Ekloge nach; und mit der Feen-Königin ist die Arcadia noch enger verknüpft. Bemerkenswert ist — und das gilt auch für Spenser — wie stark dieser Cambridger Kreis die Griechen pflegte im Gegensatz zu den Römern. Daß man die griechischen Autoren dabei in

[1]) Friedrich Brie, Sidneys Arcadia. Eine Studie zur englischen Renaissance [Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, her. v. Brandl, Heusler und F. Schultz, 124] Straßburg, Karl J. Tübner 1918. (Preis 12.—).

lateinischen Übersetzungen las, war wohl außerhalb der eigentlichen Gelehrtenzunft das übliche. Ich würde es freilich für den Einzelnen nicht, wie Brie S. 186 tut, daraus schließen, daß er die griechischen Eigennamen in lateinischer Form zitiert: das ist eine alte Schulgewohnheit, die sich aus den lateinischen Kommentaren und aus der lateinischen Unterrichtssprache erklärt, — spricht doch Brie selbst auch von Achilles Tatius und der Cyropaedie, ohne daß man deshalb auf die Form seiner Quellen schließen würde. Ausführlich verbreitet sich Brie über die Wiedererweckung des antiken (alexandrinischen) Gedankens der *ὑπόνοια*, des unterlegten Sinns, oder der allegorisch-moralischen Ausdeutung der Dichtungen. Ich möchte dabei lieber den Ausdruck Moralisation als Allegorie anwenden. Spenser steht schon mehr auf allegorischem als auf moralisierendem Boden: er führt direkt als solche erkennbare allegorische Figuren ein, während das bei Sidney doch weniger der Fall ist. Wenn Horaz aus Homer den typisch-ethischen Gehalt heraushebt, so ist das Moralisierung in mildester Form, deutlicher wird sie bei Basilius Magnus, der die ganze Dichtung Homers als Lobpreisung der Tugend auffaßt. Später beginnen die Autoren selbst eine lehrhafte Tendenz als Grundlage zu nehmen — ein modernes Beispiel dafür sind Tennysons *Idylls of the King* —, man wird aber auch hier unterscheiden müssen, ob die ethische Tendenz die Struktur des ganzen Werkes ausmacht oder nur im einzelnen Charakter und Ereignis zu finden ist. Das letztere ist keine Moralisierung, denn jeder Dichter nimmt am moralischen Reden und Geschehen in seinem Werke persönlichen Anteil, sonst kann er keine Wärme im Herzen des Lesers erwecken. Man sieht, es ist eine Fülle von Problemen in dem Buche behandelt, die zu weiterem Forschen anregen werden. Jedenfalls haben wir hier die bedeutsamste Arbeit auf dem Gebiete der nicht-dramatischen Renaissance-Literatur Englands, die die Forschung ein gutes Stück vorwärts bringt. Wir freuen uns auf das seit lange in Aussicht gestellte Werk, das den Roman in Shakespeares Zeit behandeln wird, nachdem wir gesehen haben, auf welch breiter, sicherer Basis der Verfasser baut.

In der Renaissancezeit verehrte man außer der Ilias und der Odyssee noch ein drittes episches Gedicht als echtes Werk Homers, den Frosch-Mäuse-Krieg, die Batracho-myo-machia. Und da das Gedicht amüsant und kurz war, las man es wohl auch mehr als die großen Epen. Aus demselben Grunde fand es auch zahlreiche Übersetzer. Diese englischen Übersetzungen stellt die Arbeit von Friedrich Wild zusammen[1]) — ein bißchen äußerlich, aber sauber und ordentlich. Die älteste Übersetzung von Thomas Purfoote, 1579, scheint verloren zu sein. Die zweite «paraphrastically done into English Heroycall verse» von William Fowldes, 1603, eine freie Nachdichtung in achtzeiligen Strophen mit vielen moralischen Sentenzen geschmückt, wird von Wild abgedruckt. Die dritte ist dann die von Chapman 1624, im heroischen Reimpaar, die seine Übersetzung der großen homerischen Epen ergänzen sollte. Die Übersetzungen des 18. Jh. waren vor allem als Schulen des satirischen Stils wichtig für die englische Literatur. Freilich darf man bei der ausgebreiteten gelehrten Bildung der damaligen Zeit den Einfluß der Übersetzungen neben den Originalen nicht

[1]) Friedrich Wild, Die Batrachomyomachia in England. [Wiener Beiträge zur englischen Philologie, begr. von J. Schipper, her. von K. Luick, 48] Wien und Leipzig 1918. Wilhelm Braumüller.

überschätzen. Und das wird uns leider hier zu wenig geboten: eine Geschichte des Einflusses der Batracho-myo-machie auf die englischen Dichter: Popes Dunciade ist z. B. nicht zu erklären ohne diesen Einfluß, ebenso wie schon ihr Vorbild, Drydens Mac Flecknoe. Immerhin verdient auch so die Arbeit von Wild als fleißige Zusammenstellung unseren Dank.

Einen dankenswerten Beitrag zu dem interessanten Kapitel der Sprichwörtersammlungen der Renaissance bietet ein auch als Sonderabzug erschienener Neudruck von Thomas Draxe's Treasurie of Ancient Adagies (1616) im 42. Bande der «Anglia» von Max Förster[1]). Die große Bedeutung des Sprichworts für die Literatur der Renaissance wird ja durch die Sammlung Adagia von Erasmus (1508) gekennzeichnet. Seither hören die Sprichwörtersammlungen nicht mehr auf. John Heywood, der die französische Farce nach England verpflanzte und das höfische Pageant zu einem Disputdrama ausbaute, hat auch nicht weniger als fünf Sprichwörtersammlungen in Form von Lehrdialogen angelegt, die er zu einer Gesamtausgabe A Dialogue containing . . . all the proverbs in the English tongue (1562) vereinigte. Nach William Camden, dem berühmten Altertumsforscher und Historiker, dem Lehrer Ben Jonsons (1614), stellte dann Thomas Draxe (1616) eine Kollektion von Sprichwörtern zusammen, deren englische Teile uns jetzt von Max Förster zugänglich gemacht werden. Aber dazwischen waren kürzere Sammlungen in größerer Zahl erschienen. J. Sandfords Garden of Pleasure oder (in der zweiten Auflage) Houres of Recreation ist, wie M. Förster zeigt, eine Übersetzung von L. Guicciardinis «Hore di ricreatione». Sie ist 1573 zuerst erschienen. Die Zahl 1575, die Förster angibt, ist ein Druckfehler aus meinem Aufsatz im 42. Band dieses Jahrbuchs; die richtige Zahl habe ich Band 35, 261 angegeben. Daß das Sprichwort auch als Titel für Schauspiele viel verwendet wurde, zeigt Förster in einer Liste von 19 Titeln, die sich freilich noch erheblich vergrößern läßt. Ich vermisse darin die folgenden Dramentitel: Best Words wear the Garland; The Devil is an Ass; Fool and her Maidenhead soon parted; Hit the Nail oth' Head; Tide tarries for no Man; Murther will out; No Wit no Help like a Woman's; Rule a Wife and have a Wife; 'Tis no deceit to deceive the Deceiver; War hath made all Friends; A Woman will have her Will (in den Adagies selbst angeführt Nr. 2466); When Women go to law, the Devil 's full of business.

G. Zeitkultur.

Ein höchst amüsantes Kulturbild aus Shakespeares Zeit zeichnet Gertrud Goetze in einer liebevollen Schilderung des Londoner Lehrlings[2]). Shakespeares Kunst steht dieser Klasse seiner Mitmenschen ja fern, aber die volkstümlichen Dramatiker Dekker, Heywood sind ihre Herolde, während ihnen Beaumont und Fletcher mit gutmütigem Spott, Jonson, der doch selbst einst ein Londoner Handwerkerlehrling gewesen war, mit grimmigem Hohn gegenüberstehen. Die Verf. meint, in London spiele der Lehrling etwa dieselbe Rolle wie

[1]) Das Elisabethanische Sprichwort nach Thomas Draxe's, Treasurie of ancient Adagies (1616), her. v. Max Förster [Sonderabdr. aus Anglia 42]. Halle, M. Niemeyer, 1918. Preis M. 3.20.

[2]) Dr. Gertrud Goetze, Der Londoner Lehrling im literarischen Kulturbild der Elisabethanischen Zeit. [Dissertation, Jena.] Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig 1918.

in Deutschland der Student, weil eben England schon damals Handelsstaat gewesen sei. Ich glaube doch daß der Lehrling in unseren Hansestädten, wie in den großen Reichsstädten Süddeutschlands eine ebensolche Rolle spielte wie in London; aber nur dort traf der Mittelpunkt der Literatur mit dem Mittelpunkt des Handels zusammen. Natürlich gab es, genau wie bei uns heute noch, zwei sozial scharf geschiedene Klassen, die Handelslehrlinge (in Deutschland wohl auch Kaufdiener genannt) und die Handwerkslehrlinge. Beide aber heißen *Prentices*. Es ist, glaube ich, nur durch Heranziehung der gleichzeitigen Entwicklung in Deutschland und Frankreich möglich, hier Klarheit zu schaffen. Das unruhige, rohe Element waren zweifellos nur die Handwerkslehrlinge, das stutzerhafte, leichtsinnige die Handelsjünger Daß es dabei auch Übergänge gab, soll nicht geleugnet werden. Aber vielleicht wäre es doch möglich, den Unterschied schärfer herauszuarbeiten. Die Verf. greift manchmal bis ins 18. Jh. hinein; vielleicht ist auch dies geeignet, die Klarheit etwas zu verdunkeln. Die Zeit des Kaffees, des Schnapses, des Schnupftabaks (es ist ein Fehler, wenn die Verf. von Schnupftabaksdosen der Elisabethiner spricht), ist zu verschieden von der des Warmbiers und Kanariensekts, in der das Pfeifenrauchen als neumodische Torheit aufkommt. Aber die mit großem Fleiß auf reichem Quellenmaterial aufgebaute Arbeit verdient Dank, auch wenn sie auf dem schwierigen Gebiet nur einen Anfang darstellt. Es wäre zu wünschen, daß sich die Verfasserin noch weiter mit dem Thema befaßte. Dann darf ich wohl den weiteren Wunsch aussprechen, daß mehr Jahreszahlen eingesetzt werden und daß die Anmerkungen am Fuß der Seite gegeben werden, nicht am Schluß des Hefts — eine Geschmacksverirrung bei einer wissenschaftlichen Abhandlung.

H. Der Bacon-Unsinn.

Ist es nicht eigentlich beschämend, wie wenig wir verstanden haben, unsere Wissenschaft zu popularisieren, daß heute wieder der Bacon-Unsinn kräftiger als je ins Kraut schießt, daß sich in Wien sogar eine Österreichische Bacon-Gesellschaft auftun konnte, die unter den Zuhörern ihrer Vorträge namentlich auch viel Jugend sieht, so daß der Grazer Anglist Albert Eichler sich zur Veröffentlichung einer Broschüre von 120 Seiten gezwungen sieht, um dem Wahnsinn heimzuleuchten? Oder hängt das auch mit dem Wüten geistiger Epidemien am Schluß des Weltkrieges zusammen? Ist es eine Art von pseudo-wissenschaftlichem Bolschewismus, wo plötzlich wie im Staate die Unwissenden das Wort ergreifen und durch ihre naturgemäß größere Zahl die anderen zu vergewaltigen suchen, die zur Begabung durch ehrliche Arbeit das Wissen erworben haben? Es scheint beinahe so: die Urteilslosen sollen urteilen; sie werden durch ihre große Zahl einfach bestimmen, daß Bacon die Dramen Shakespeares verfaßt habe. So will es die Österreichische Bacon-Gesellschaft. Wenn der Schneider Minister wird, wird der Minister doch auch Künstler werden können: besondere Begabung und Schulung ist ja heute nicht mehr erforderlich. Was brauchte der Dramatiker Shakespeare das Theater zu kennen? Nein, kein Theatermann, kein Schauspieler und Dramaturg, sondern nur ein Dilettant wie Bacon kann der echte Shake-speare gewesen sein. Die Leute, die so ur-

[1]) Albert Eichler, Anti-Baconianus. Shakespeare-Bacon? Zur Aufklärung seines Anteils an der Erneuerung Österreichs. Wien und Leipzig, Verlag Karl Harbauer, 1919.

teilen, sind ja auch selbst lauter Dilettanten, die von der Literatur und Kultur von Shakespeares Zeit kaum eine Ahnung haben — noch nie hatten sie einen Sachverständigen, einen «gelernten Arbeiter» in ihren Reihen. Sollte da der Baconismus nicht gute Aussichten haben in der Zeit des bolschewistischen Narrenfiebers? Und doch haftet ihnen noch etwas an von der Korrektheit des alten «Ordnungsstaats». Ihr Hauptargument ist immer noch die verschiedene Schreibung des Namens Shakespeare oder Shakspere. Daß ein und derselbe Staatsbürger seinen Namen auf zweierlei Art schreibe oder schreiben lasse, ist doch verboten von der hohen Regierung — ergo müssen da mindestens zwei Personen vorliegen. Daß sie selbst den Namen ihres Anführers Bormann bald Borr- und bald Bohrmann sprechen hören, hat sie freilich noch nie auf den Gedanken gebracht, hier zwei Personen zu unterscheiden: — nur der Buchstabe gilt ja für die Behörde. Kann man sich wundern, wenn der Ton des Anti-Baconianers Eichler öfters eine ganz kräftige Deutlichkeit annimmt? Viel wird seine Schrift ja bei den richtigen Baconianern nicht fruchten — die sind Vernunftgründen nicht zugänglich — aber vielleicht wirkt sie auf die Mitläufer, die sich blenden ließen durch die kühnen Behauptungen der Führer; vielleicht wirkt sie gerade auf die Jugend. Das wäre ein Verdienst um den wissenschaftlichen Geist.

I. Allgemeines.

Eine Wanderung durch eine größere Bibliothek ist immer lehrreich. Der Katalog der Universitätsbibliothek von Groningen, englische Philologie[1]), zeigt zunächst, daß die meisten der unentbehrlichen wissenschaftlichen Hilfsmittel in Groningen vorhanden sind und stellt ihren Sammlern ein gutes Zeugnis aus. Auffallend ist die große Anzahl deutscher Arbeiten neben den englischen, und da ist es vielleicht doch ganz lehrreich, einmal auf den Anteil deutscher Forschung an der wissenschaftlichen Erhellung von Englands Sprache und Literatur hinzuweisen. In den Abteilungen, die unser Jahrbuch zunächst angehen, über Shakespeare und seine unmittelbaren Vorgänger und Nachfolger enthält diese niederländische Staatsbibliothek 165 deutsche gegenüber 137 englischen Arbeiten. Hat England, hat Frankreich, die sich so sehr ihrer Kultur rühmen, etwas Ähnliches aufzuweisen — nicht etwa mit Bezug auf Goethe, sondern vielleicht auf dem Gebiet das England am nächsten liegt, Landeskunde der deutschen Kolonien oder dergleichen? Und das ist nicht etwa nur bei «unserem» Shakespeare der Fall (wobei ich den wissenschaftlich wertlosen Shakespeare-Bacon-Streit allerdings weggelassen habe) — nein, andere Perioden der englischen Literatur- und Sprachgeschichte geben ein ähnliches, z. T. sogar für uns noch günstigeres Bild. Natürlich ist das Bild nicht statistisch genau: immerhin ist dies von neutraler Seite eine Anerkennung deutscher Arbeit in der Anglistik, die nicht ohne Eindruck bleiben sollte auch bei denen, die behaupten, die deutschen «Barbaren» gebrauchten ihre Wissenschaft nur zur Zerstörung fremder Kulturen — eine Behauptung, die wirklich nur große Dummheit oder große Bosheit aussprechen kann.

---

[1]) Bibliothek der Rijks-Universiteit te Groningen. Catalogus der Afdeeling Engelsche Talen Letterkunde. By J. B. Wolters' U. M. — Groningen, den Haag, 1917 (2 Fl. 50.)

II. Einzelreferate.

Drei englische Shakespeare-Bücher aus den Kriegsjahren.

A Book of Homage to Shakespeare. Edited by Israel Gollancz, Lit D. F. R. A., Honorary Secretary of the Shakespeare Tercentenary Committee. Humphrey Milford, Oxford University Press. Gr. 4°. 1916.

Eine pompös ausgestattete Festschrift, auf die die Engländer vermutlich in einigen Jahren, wenn die Kriegspsychose vorüber sein sollte, nicht besonders stolz sein dürften, da das dickleibige Buch auf den nüchternen Beurteiler vor allem den Eindruck macht, daß Shakespeare hier wesentlich nur zum Anlaß genommen wird, um zu zeigen, wie die ganze zivilisierte Welt, d. h. die mit den Engländern im Weltkrieg alliierten Völker bis herab zu den Serben und Jugoslaven, aber natürlich mit Ausschluß der Deutschen und ihrer Bundesgenossen, sich um Shakespeare scharen. Natürlich spielen die Franzosen, die bekanntlich bis jetzt geradezu auffallend wenig für Shakespeare übrig hatten, eine besonders große Rolle, und wie man sich denken kann, sind die Gedichte und kürzeren oder längeren oratorischen Ergüsse und übertriebenen, ja phrasenhaften, weil in Widerspruch mit den Tatsachen stehenden, Erklärungen der Bewunderung und Wertschätzung Shakespeares nichts als geschickte Mache, um Uneingeweihte zu blenden. Bei diesem Grundcharakter des Buches muß man aber doch hervorheben, daß unter all der erkünstelten alliierten Begeisterung doch auch einige, wenn auch kleine Aufsätze wirklicher Gelehrter sich finden, die von der Armseligkeit der meisten übrigen Leistungen vorteilhaft abstechen und nicht unbeachtet bleiben sollten. So ein Beitrag von Edmund Gosse, The Songs of Shakespeare (p. 52—55); Sidney Colvin, The Siege of Troy in Shakespeare's «Lucrece» and in some Fifteenth-Century Drawings and Tapestries (p. 88—99); C. H. Herford's mutiger, anständig anerkennender Aufsatz «The German Contribution to Shakespeare» (der wie eine Reaktion des englischen Gewissens in all dieser Kriegspsychose klingt); M. H. Spielmann «This Figure that thou here seest put» (p. 2—12; eine Erörterung der Bildnisse Shakespeares; sonderbarerweise ist das Chandos Porträt, obwohl es keinen Anspruch auf Echtheit hat, sehr beliebt, und danach Sir Godfrey Knellers «copy of the Chandos Portrait painted for Dryden». Die einzig echten Bildnisse sind nach wie vor die Stratforder Büste und der Droeshout-Druck. Dazu wird hier ein schöner Druck: «William Shakespeare from Martin Droeshout's Earliest 'Unique' Proof before elaboration for the First Folio» mitgeteilt, «The earliest proof of the print which once belonged to Halliwell-Phillipps, but which years ago, alas, was acquired in the United States». «The early proof in the Bodleian Library . . . a darker, heavier impression, it is besides a later state of the plate». Der Grund, warum dies Bild der Folio beigegeben worden, sei unzweifelhaft «the recognized genuineness and authority of the record» und dazu die Übereinstimmung mit der Büste gewesen); William Barry, The Catholic Strain in Shakespeare (p. 31 bis 34); Mabel E. Wotton, A Meeting Place for Shakespeare and Drayton in the City of London (p. 252—253) «The Mermaid in Chepe». (Die älteste tavern Londons schon early in Plantagenet times. It changed its name and became «the Mermaid» in 1530. In 1650 it was called «The Fountain», after the crushing defeat of Preston Pans a Royalist owner dubbed il «The Mourning Bush», and so it remained until 1874, when for some reason it suddenly became «The Lord

Raglan». So it is called to-day. But the glorious cellars that still remain are as Shakespeare knew them. The tavern stands at the blunted angle of Aldersgate and Gresham Street, and it harbours some thirty feet or more of the original London Wall). So ist das Buch dennoch für die Shakespearekunde nicht ohne Ergebnisse.

Eine ungleich ernstere Erscheinung des Jubiläumsjahres ist das zweibändige Werk

Shakespeares England. An Account of the Life and Manners of his Age. Clarendon Press, Oxford. 1917. 2 Bände.

Auf dem Titel wird kein Herausgeber genannt, die Vorrede auch von niemand unterzeichnet, doch heißt es darin, daß der Plan 1905 von Sir Walter Raleigh skizziert wurde, die Ausführung und Verteilung der Arbeit 1909 Sir Sidney Lee übernahm, der sie aber 1911 zeitweilig, 1914 endgültig aufgab, daß der Reihe nach 1914—15 die für ihn eingetretenen Herausgeber durch den Krieg abgezogen wurden, bis endlich C. T. Onions das Werk glücklich zu Ende führen konnte.

Am besten dürfte wohl ein Inhaltsverzeichnis der beiden reich illustrierten Bände eine Vorstellung von all dem, was den Shakespeareforschern und Freunden hier geboten, und zugleich was heutzutage in Wirklichkeit von englischen Shakespeareforschern geleistet wird, geben.

Vol. I. (XXIV und 546 S.) Nach einer Ode on the Tercentenary Commemoration of Shakespeare, by Robert Bridges, Poet Laureate, beginnen die Einzeldarstellungen: I. The Age of Elizabeth. By Sir Walter Raleigh. II. Religion. By the Rev. Ronald Bayne. III. The Court. By E. K. Chambers. IV. The Army. Military Service and Equipment. § 1. The Soldier. By the Hon. J. W. Fortescue. § 2. Armour and Weapons. By the Viscount Dillon. V. The Navy: Ships and Sailors. By L. G. Carr Laughton. VI. Voyages and Exploration: Geography: Maps. By the late J. D. Rogers. VII. Land Travel. By Charles Hughes. VIII. Education. By Sir John Edwin Sandys. IX. Scholarship. By the Same. X. Handwriting. By Sir Edward Maunde Thompson. XI. Commerce and Coinage. By George Unwin. XII. Agriculture and Gardening. By R. E. Prothero. XIII. Law. By Arthur Underhill. XIV. Medicine. By Alban H. G. Doran. XV. The Sciences. § 1. Astronomy and Astrology. By E. B. Knobel. § 2. Alchemy. By Robert Steele. § 3. Natural History. I. Animals. By C. T. Onions. II. Plants. By Sir William T. Thiselton-Dyer. XVI. Folklore and Superstitions: Ghosts and Fairies: Witchcraft and Devils. By H. Littledale.

Vol. II. (XII u. 610 S.) XVII. The fine Arts. § 1. Painting, Sculpture, and Engraving. By Lionel Cust. § 2. Music. By W. Barclay Squire. A Select Glossary of Musical Terms, with illustrative passages from Shakespeare's Works. Compiled by C. T. Onions. § 3. Architecture. By J. Alfred Gotch. XVIII. Heraldry. By Oswald Barron. XIX. Costume. By Percy Macquoid. XX. The Home: Furniture: Food and Drink: Domestic Customs: Christenings, Weddings, Funerals. By the Same. XXI. London and the Life of the Town. By Henry B. Wheatley. XXII. Authors and Patrons. By D. Nichol Smith. XXIII. Booksellers, Printers, and the Stationers' Trade. By R. B. McKerrow. XXIV. Actors and

Acting. By Percy Simpson. XXV. The Playhouse. By William Archer and W. J. Lawrence. XXVI. The Masque. By Percy Simpson. XXVII. Sports and Pastimes. § 1. Hunting. By the Hon. J. W. Fortescue. § 2. Falconry. By the Hon. Gerald Lascelles. § 3. Coursing, Fowling, and Angling. By A. Forbes Sieveking. § 4. Archery. By Colonel H. Walrond. § 5. Fencing and Duelling. By A. Forbes Sieveking. § 6. Horsemanship, with Farriery. By the Same. § 7. Bearbaiting, Bullbaiting, and Cockfighting. By Sir Sidney Lee. § 8. Dancing. By A. Forbes Sieveking. § 9. Games. By the Same. XXVIII. Rogues and Vagabonds. By Charles Whibley. XXIX. Ballads and Broadsides. By C. H. Firth. XXX. Shakespeare's English. By Henry Bradley.

Danach ein sehr nützlicher Index of Passages cited from Shakespeare's Works, ein Index of Proper Names und ein Index of Subjects and Technical Terms.

Die beiden umfangreichen Bände, mit den zahlreichen Bilderbeilagen und in den Text gedruckten Bildern und Faksimiles kosten gebunden 25 s. net (für Deutschland freilich jetzt 85 Mark!), wodurch diese reiche Fundgrube von Belehrung wohl schnelle und große Verbreitung finden dürfte. Die englische Wissenschaft kann wirklich stolz sein auf diese gediegene Jubiläumsleistung.

Shakespeare's Handwriting. A Study by Sir Edward Maunde Thompson. G. C. B. Oxford at the Clarendon Press (London, Edinburgh, Glasgow, New York, Toronto, Melbourne, Bombay, Humphrey Milford). 1916. Gr. 4°, 63 S. mit photographischen Beigaben. (10s. 6 d. net.)

Zu dem im Harleian Manuscript 7368 des Britischen Museums erhaltenen, zuerst von A. Dyce für die alte Shakespeare Society 1844, danach privatim von A. F. Hopkinson 1902, danach in seinen Shakespeare Apocrypha von C. F. T. Brooke 1908, schließlich von W. W. Greg für die Malone Society 1911 herausgegebenen Drama Sir Thomas Moore findet sich unter den verschiedenen handschriftlichen Zusätzen einer von drei Seiten, (8a, 8b, 9a) die Insurrektionsszene behandelnd, den man schon wiederholt, zuerst 1871 Richard Simpson (in den Notes and Queries, 4th Series, vol. VIII; p. 1) Shakespeare zugeschrieben hat. Die drei Seiten, von denen 8a, 8b, leider recht undeutlich, weil mit Pauspapier überklebt sind, wogegen 9a deutlich ist, gibt Thompson in Collotypdruck wieder und vergleicht die Schriftzüge eingehend mit den uns bisher bekannten sechs Unterschriften Shakespeares. (Der handschriftliche Namenszug W^m. Sh^r. in dem Ovidexemplar der Bodleiana, s. Jahrbuch 16, 367ff., kommt nicht in Betracht)[1]). Simpson vermutete als das Datum der Hs. des Sir Thomas Moore (die vollständig in Collotypie in den Tudor Facsimile Texts von J. S. Farmer, 1910 wiedergegeben ist) 1587—88, doch das sei wohl zu früh; Greg vermutete in seiner Ausgabe 1592—93, doch ist er neuerdings geneigt, es an das Ende des Jh. zu verlegen. Thompson schreibt wörtlich: «A careful study of the MS. ensued; and in this monograph I have set out my reasons for concluding that at length we have found what so many generations have vainly desired to behold — a holograph MS. of our great English poet». Dies scheint ja außerordentlich

[1]) Vgl. dazu Sir Edward's Ausführungen in seinem Beitrag zu dem oben besprochenen Werke Shakesp. Engl. I, 308, Anm. mit dem Ergebnis «This again is a forgery».

erfreulich und wichtig; aber freilich ein absolut zwingender Beweis erscheint mir doch nicht erbracht, weil er sich m. E. aus der Dürftigkeit des in den 6 Unterschriften gebotenen Materiales wohl kaum erbringen läßt. Nach genauer Schilderung der Buchstaben der drei Seiten sagt Thompson: «Personally we feel confident that in this addition to the play of Sir Thomas More we have indeed the handwriting of William Shakespeare (p. 54)», und p. 57—60 vergleicht er die Buchstaben a, e, h, i, k, l, m, p, r, s, y und B, S, W, die auch in den sechs Unterschriften vorkommen, und findet beachtenswerte Übereinstimmungen. Shakespeare schreibt noch die alte englische Schrift, nicht die moderne italienische Cursive (Antiqua), die damals aufkam, aber in der Schule zu Stratford noch nicht üblich war.

Immerhin, so sehr Skepsis berechtigt und sogar nötig ist, ist die Wahrscheinlichkeit nicht gering, und wenn der hochverdiente Sachverständige Thompson selbst auch über den Wert seiner Autorität anerkennenswert bescheiden spricht, jedermann der ihn und seine Arbeiten kennt, hegt darüber keine Zweifel Die Veröffentlichung ist wirklich einer der dankenswertesten Beiträge zur Shakespearephilologie, die uns geboten worden sind.

Cöln. A. Schröer.

Richard Koppel. Das Primitive in Shakespeares Dramatik und die irreführenden Angaben und Einteilungen in den modernen Ausgaben seiner Werke. Neue Folge der Shakespeare-Studien. Berlin 1918. E. S. Mittler u. Sohn. 8°. 144 S.

Koppel greift in dieser Schrift ein von ihm schon früher angeschnittenes, aber immer wieder fesselndes und bedeutsames Problem für Shakespeares Dramatik auf.

Shakespeares Vorläufer sind «primitiv» zu nennen, wenn man ihre Technik mit unserer modernen vergleicht. Unsere Bühnenszene ist nach Ort und Zeit einheitlich, verläuft auf demselben Schauplatz ohne Unterbrechung, zeigt einen bestimmten Schauplatz zu bestimmter Zeit. Anders bei den «Primitiven». Da fehlt zumeist die Bestimmtheit, ja sogar die Einheit ist oft nicht gewahrt, wenn sich innerhalb der Szenen Ortswechsel und Zeitpausen einstellen. Ebenso praktiziert Shakespeare und zwar in allen Perioden seines Schaffens. Daraus folgt, daß er die Technik seiner Vorläufer bewußt übernommen hat. Auch zweckbewußt: frei von der Verpflichtung, die reale Außenhandlung genau durchzuführen, kann und will er seine ganze Kraft der ideellen Innenhandlung widmen. Was vor ihm ungeschicktes Handwerk gewesen, hebt er zur Höhe weiser Kunst, er vernachlässigt das minderwertige zugunsten des hochwertigen. — So Koppel.

Seiner weitausgreifenden und tiefschürfenden Darlegung wird man sicher beistimmen. Doch nur in ihrem Wesen, nicht in ihrem Umfang. Dieser Unterschied ist aber hier von entscheidender Wichtigkeit, denn es fragt sich, ob Shakespeare mitunter noch «primitiv» arbeitet oder so sehr, daß seine Dramentechnik überhaupt «primitiv» genannt werden muß. Dieses behauptet der Verf., mir sind die «primitiven» Szenen Shakespeares bloß vereinzelte Reste älterer, naiver Bühnenkonvention. Und die ist dem vor-shakespeareischen

Drama als technisches Erbstück von den uralten Mysterien und Moralitäten zugefallen: von jenen die «fließenden Szenen» mit ihrem Wechsel von Ort und Zeit, von diesen die «entwurzelten» ohne Lokalton. Dort schuf sie naive Konvention, hier allegorische Generalisierung. Zwischen diesen beiden Szenenarten muß auch bei Shakespeare streng geschieden werden. Archaisch und damit primitiver sind für ihn nur die «fließenden» Szenen, während die «entwurzelten» eine reguläre Form des elisabethanischen Dramas darstellen. Äußerlich betrachtet, verdanken die letzteren ihr Bestehen der Struktur des alt-londoner Theaters, dessen dekorationslose Vorderbühne neutrales Lokal verlangte. Innerlich finden sie ihre Begründung im romantischen Stilprinzip. Wie dieses zu jeglicher Stilmischung alle Freiheit bot, so nahm sie auch den Wechsel von Szenen mit und ohne Dekor willig hin.

Für die Primitivität Shakespeares kommen also bloß die fließenden Szenen in Betracht. Sie sind nun so selten, daß sie damit den Ausnahmscharakter an sich tragen. Und — was noch wichtiger ist und was auch der Verf. überzeugend ausführt — Shakespeare bemüht sich, ihre Primitivität zu verschleiern. Es gelingt ihm mit so gutem Erfolg, daß auch wir diese Szenen auf unserer modernen Illusionsbühne spielen können. Somit ist Shakespeares Technik wohl kaum primitiv zu nennen. Sie nimmt vielmehr eine Mittelstellung ein zwischen primitiv und modern.

Man darf von einer zielgerechten Gesamtentwicklung der dramatischen Technik sprechen — im Hinblick auf die Spiel-Konventionen. Auf der mittelalterlichen Bühne waren sie zahlreich und naiv, auf der heutigen Illusionsbühne werden sie vermieden bis auf eine einzige, weil unvermeidliche: das «Fehlen der vierten Wand». Solcher Formwandel ist — wie immer in der Kunst — symbolisch für Inhalt und Wirkung des Kunstwerks. Dem «primitiven» Publikum war das Drama ein Spiel, das es selbstsicher beschaute; uns bedeutet es Leben, an das wir uns — miterlebend — verlieren. Die Elisabethaner besaßen wohl soviel Elastizität, daß sie bald über dem Spiel standen, bald in dessen Bann lagen. Für beides bot ihnen Shakespeare die wechselnde Gelegenheit: selten für ersteres, zumeist für letzteres. In diesem Zumeist aber offenbart er sich als führender Geist mit der Zielrichtung nach der Zukunft. Deshalb steht er uns Modernen weitaus näher als seinen Altvorderen.

Shakespeares sporadisch auftauchende «Primitivität» ist von Koppel geistreich überschätzt worden. Das vermindert freilich nicht den Wert des Buches, soweit es im Herausstellen von Einzelfakten seine feinsinnige Lehrhaftigkeit entfaltet.

Innsbruck. R. Fischer.

Friedr. Frenzel, Die Prologe der Tragödien Senecas. Leipziger Diss. Weida 1914. 105 S. 8°.

Das Ziel dieser Abhandlung wird eingangs dahin bestimmt, daß es sich darum handle, die Prologe Senecas, d. h. die Teile der Tragödien vor dem ersten Auftreten des Chors unter Vergleich mit Euripides besonders inhaltlich zu betrachten, um schließlich nach dem Zweck dieser Prologtechnik und ihrer Wirkung für die Beurteilung der dramatischen Gesamtkomposition zu fragen. In klarer und übersichtlicher Darstellung wird zuerst die Form und dann der Inhalt dieser

Teile der sieben in Betracht kommenden Dramen, letzterer nach besonders eingehender Darlegung von Euripides' Verfahren behandelt und als Ergebnis schließlich festgestellt, daß die Prologe eine Einführung und Vorbereitung für die Handlung des Dramas nicht geben, auch von einem dramatischen Interesse, das sich nach Lindskog, Studien zum antiken Drama, in ihrer Gestaltung zeigen soll, nicht zu reden sei. Seneca war einer Auseinandersetzung und Belehrung, wie sie Euripides bedurfte, um ein Verständnis der jeweiligen Vorbedingungen der Stücke beim Volke zu erzielen, überhoben. Dafür versuche er, so hören wir, die Herausarbeitung einer neuen Charakteristik der Personen und daraus sich ergebender Motive zum Handeln in der Weise, daß er bereits im Prolog in einer bestimmten Charaktereigenschaft der Hauptpersonen entweder ihr Handeln und Leiden begründe oder durch eine solche die Ursache ihres Schicksals erkennen lasse; so erscheine das folgende Stück solchen Prologen gegenüber nur als Ausführung des Prologthemas, werde rhetorisch gesprochen ein ausgeführtes Exemplum. Von diesen Feststellungen ist der erste negative Teil gewiß richtig, und auch der andere nicht als direkt unrichtig oder unzutreffend zu erweisen. Doch mag es zweifelhaft erscheinen, ob die dichterischen Absichten völlig erfaßt sind und weitere Untersuchung sich mit dieser einheitlichen Fassung wird begnügen können. Ohne in die zutreffenden Erörterungen über die dramatische Wirkung und die Mängel dieser Technik näher einzugehen, wird man wohl sagen dürfen, daß eine wesentliche Wirkung auch in der Stimmung des Zuschauers auf das Grausige und Gräßliche, auf das Rechnen mit unerwarteten Schicksalsfügungen und Entschlüssen zu sehen sein wird, woraus sich vielleicht auch das eigenartige Experiment Senecas in der Phaedra, dem Eingangsmonolog eine fröhlich gestimmte lyrische Partie voranzustellen, erklären wird, eine Erscheinung, die in ihrer Besonderheit nicht genügend gewürdigt erscheint. Auch wäre es wünschenswert, eine Entwicklungsreihe der doch sehr verschiedenartigen Prologe zu gewinnen, wozu wohl die Verwertung des Hercules auf dem Öta, der als vielleicht unecht beiseite gelassen ist, im Vergleich mit dem rasenden Hercules eine Handhabe bieten könnte. Aber auch so bedeutet die Abhandlung einen Fortschritt in der Erkenntnis der Technik des Dramas im Altertum.

Münster, Westf. P. E. Sonnenburg.

Friedrich Gundolf, Goethe. Georg Bondi, Berlin 1916. 796 S.

Friedrich Gundolf ist den Freunden des Shakespeare-Jahrbuches kein Fremder mehr. Seiner Shakespeareübersetzung, seiner tiefschürfenden und geistreichen Darstellung von Shakespeares Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Geisteslebens in «Shakespeare und der deutsche Geist» läßt er nun ein Buch «Goethe» folgen. Um das gleich vorweg zu nehmen: die Frage nach Shakespeares Bedeutung für Goethe, die mehr als Erweckung zu sich selbst denn als direkter Einfluß gewertet wird, ist in dem früheren Buche Gundolfs ausführlicher erörtert als hier. Besonders an den Vergleich zwischen Shakespeares und Goethes Bildersprache sei erinnert. Im Goethe-Buch steht Shakespeare nur im Hintergrunde, wenn auch des öfteren zum Vergleich oder zur Kontrastierung auf ihn hingewiesen wird — so bei den feinen Bemerkungen über Goethes Abneigung gegen das Tragische im Zusammenhang mit seiner Anschauung von der Entsagung (S. 749 vgl. S. 147).

Worauf es Gundolf in diesem Buche ankommt, das ist weder biographische Vollständigkeit noch erschöpfende Einzelcharakteristik der Werke — beides weist er ausdrücklich ab —, sondern ausschließlich das, was er die «Gestalt» nennt. Das heißt, die Einheit von Leben und Schaffen Goethes, sozusagen die «Substanz», die sowohl im Leben wie in den Werken sich darstellt, unlösbar von beiden. In dem «Bildnertrieb» sieht Gundolf gleichsam Goethes Urkraft, die schon in der Sturm- und Drangzeit tätig ist, im Leben nicht weniger als in den Werken sich auswirkt und ihn so zu dem «gestalterischen Deutschen schlechthin» werden läßt, zu einem «klassischen Menschen». Daß in Goethe wirklich Leben und Werk in untrennbarer Einheit, von einer Kraft getrieben, Gestalt geworden sind, nicht wieder von einander zu lösen, nur in einander zu erschauen, das ist eine zunächst nicht bewiesene Grundvoraussetzung Gundolfs, die wir erst einmal zugeben müssen und gerade für Goethe, wenn auch gewiß nicht für jeden Dichter, zugeben können, deren Richtigkeit dann im weiteren Verlauf des Buches immer überzeugender sich dartut. Nicht nur für die Sturm- und Drangwerke gelingt es Gundolf, die ursprüngliche Einheit von Leben und Werk lebendig zu machen, sondern auch für Spätwerke wie die Wahlverwandtschaften und Teile von Faust II; und meisterhaft ist es, wie er auch die sprachliche Form des Kunstwerks aus innerlichsten Bedingtheiten erwachsen läßt. Das ist z. B. sowohl bei Werthers Leiden wie bei der Marienbader Elegie, hier bis in den Bau der Strophe hinein, restlos gelungen. Und auch die Entwicklung der Gestalt Goethes im ganzen ist in ihren Hauptlinien wirklich überzeugend herausgearbeitet. Gundolf gliedert diese Entwicklung in drei Hauptperioden, deren erste er «Sein und Werden», deren zweite er «Bildung», deren dritte er «Entsagung und Vollendung» überschreibt. Dabei macht er aber keinen scharfen Einschnitt zwischen der ersten und zweiten Periode, sieht vielmehr einen allmählichen Übergang, an dessen Beginn die Tatsache der Vollendung des Werther und damit eine Überwindung der inneren Haltung des pathetischen Menschen der Sturm- und Drangzeit steht. Italien bedeutet den Abschluß dieses Übergangs und vollendet die Erziehung zur «Bildung», zum harmonischen Stil, zum Schauen. Goethes Naturforschung wird in diesem Zusammenhang als anschauende charakterisiert und nur hier behandelt. Auch zwischen der zweiten und dritten Periode, obwohl der Tod Schillers, des letzten Menschen, der in Goethes Leben wirklich Epoche gemacht habe, einen zeitlich präzisen Einschnitt bedeute, sieht Gundolf allmähliche Übergänge. Das Werden von Goethes Anschauung von «Gesetz» und «Entsagung», das Lernen des Verzichts wird im Verfolg der gesamten Darstellung, auch in der ersten und zweiten Periode schon, sehr feinfühlig und überzeugend herausgearbeitet.

Steht Gundolf so in der Dreiteilung von Goethes Entwicklung jedem Schema in glücklicher Weise fern, so sucht er auch die alte Einordnung der Werke in die Gattungsbegriffe Lyrik, Epos und Drama zu überwinden. Er erkennt diese «allgemeinen Begriffsfächer» als unzureichend, um die Formen zu erfassen, in denen dichterische Gehalte sich entfalten, und will darum ein anderes Einteilungsprinzip nach dem Gehalt einführen: 1) lyrische Dichtungen, d. h. solche, in denen Stoff, womit nicht der Gegenstand, sondern die Schwingung gemeint ist, in die die Seele des Dichters durch diesen versetzt wird, und Gehalt eins sind, die «Urerlebnisse dargestellt im Stoff seines Ich» enthalten. 2) Symbolische Dichtungen, die Urerlebnisse des Dichters in einem ihm ursprüng-

lich fremden Stoffe darstellen, der durch seine Bildungswelt ihm gegeben ist 3) Allegorische Dichtungen, in denen Bildungserlebnisse — also abgeleitete Erlebnisse — im Stoff einer Bildungswelt zum Ausdruck kommen.

So glücklich mir die Scheidung von Urerlebnis und Bildungserlebnis zu sein scheint — wie Urerlebnis und Bildungserlebnis zusammentreffen, das ist z. B. an den römischen Elegien sehr fein dargelegt — und die scharfe Trennung von Symbol und Allegorie, decken tut sich diese Einordnung der Werke in drei Zonen mit den drei Perioden der Goethe'schen Entwicklung doch keineswegs. Und mir scheint in dem Ankämpfen gegen die alten Gattungsbegriffe ist Gundolf einseitig geworden. So fein er die lyrischen Dichtungen — dies Wort im alten wie im neuen Sinne genommen — und die Komposition der Romane zu charakterisieren weiß, bei den dramatischen Werken wird die innere Bedingtheit der Form fast gar nicht erörtert, d. h. ihre Beziehung zu dem Erleben des Dichters einerseits und andererseits ihre Abhängigkeit von dem, was gerade in dem Begriff des Dramas von zeitlosen im Wesen jeden dramatischen Werkes als solchen begründeten Forderungen liegt.

Schon die Stoff- und Raumverteilung, wie das Inhaltsverzeichnis sie aufzeigt, läßt erkennen, daß die dramatischen Werke Goethes einschließlich des «Faust» in Gundolfs Darstellung zu kurz kommen. Noch manche anderen Einwände wären von hier aus zu erheben. Der dieser Besprechung zugestandene Raum verbietet es. Für Bedenken, die gegen Gundolfs Auffassung der Romantik vorzubringen wären, sei auf Walzels ausführliche Besprechung von «Shakespeare und der deutsche Geist» in Band 48 dieses Jahrbuchs verwiesen. Andere mögen unterdrückt werden. Muß man doch mit Freude und Dankbarkeit anerkennen, daß hier ein Werk von achtunggebietender einsamer Höhe geschaffen ist. Geschaffen von einem Künstler, der fähig ist, Goethe als Ganzes zu erleben und der zugleich als Gelehrter die feinsten philologisch-ästhetischen Methoden beherrscht und doch weiß «daß alle unsere Methoden nur Mittel sind» und «das Beste die Ehrfurcht und der Enthusiasmus».

Münster, Westf. Paul Kluckhohn.

Shakespeare-Visionen. Eine Huldigung deutscher Künstler. Radierungen, Steindrucke, Holzschnitte. Mit Vorrede von Gerhart Hauptmann. (Drucke der Marées-Gesellschaft, herausgegeben von J. Meier-Graefe, Dritter Druck). R. Piper u. Co., München 1918.

Bedeutet diese «Huldigung deutscher Künstler», modernster und meist auch jüngster deutscher Künstler, ein Bekenntnis zu Shakespeare? Diese Frage darf man sich wohl vorlegen und es ist nicht etwa einfach, darauf eine Antwort zu finden.

Ein Bekenntnis zu Shakespeare lag wohl zunächst auf Seiten der Marées-Gesellschaft, die die schöne Anregung ausstreute, den größten und lebendigsten Gestalter des nachgriechischen Dramas durch eine Sammlung graphischer Blätter — es wurden ihrer zweiunddreißig — zu ehren. Sie sagte sich wohl, daß kein Dichter neuerer Zeiten in solch hohem Grade die gestaltende Phantasie anzuregen vermöge als eben Shakespeare. Sie konnte dabei an viele Schöpfungen der Weltkunst zurückdenken, die nicht bloß in Graphiken und Zeichnungen, auch in Plastiken und Gemälden, z. T. in ganzen Zyklen, seit Jahrhunderten dieses Dichters Ruhm verkünden. Und sie dachte gewiß auch an die

farbige und bildhafte Welt der modernen Bühne, vor allem Max Reinhardts in Berlin, die in Beleuchtungswundern und Massenbewegungen, in intimen Herausgestaltungen und tosenden Pompentfaltungen, in leichten, schwebenden, verwirrenden und närrischen Märchenreizungen, in kühner, starrer, exaltierter Herausmeißelung menschlicher Gestalten, Heroen oder Spottgeburten das malerisch empfängliche Auge aufs intensivste beschäftigte und in unausmeßbare Welten ewig reger Vorstellungskreise hinausriß. Wieviel tausend Keime, durfte man sich sagen, schweben in der Luft — Keime, die alle dem gleichen wundertragenden Samenboden Shakespeares entflattert sind — die jedes empfängliche Auge mit «Figur» erfüllen müssen, die die gestaltensuchende Einbildungskraft heftig entzünden müssen!

Wenn man sich alles dieses vergegenwärtigt mit seinem schier unerschöpflichen Reichtum sich bietender Möglichkeiten, dann ist das Ergebnis, das in dieser Mappe deutscher Künstler vorliegt, fast ärmlich zu nennen — jedenfalls im Vergleich zu dem, was man wohl allenfalls hätte erwarten dürfen. Es scheint sich, im Hinblick auf unsere heutige bildende Kunst, mit Shakespeare ähnlich zu verhalten, wie mit der Kirche, wie mit der christlichen Religion: man erkennt bereitwillig den ungeheuren Wert von Überlieferungskraft und Formgehalt an, aber man trägt diese Dinge nicht im Herzen. In der Tat gehen die Interessen unserer Maler heute allzumeist auf ganz andere Dinge hin als auf Shakespeare. Die einen suchen die Realität des modernen Lebens in seiner letzten Prägung, die anderen Reize und Stimmungen von Licht und Luft in Landschaft und Innenraum, wieder andere dekorative Stilexperimente von ziemlich abstraktem Charakter, andere gar die völlige Gestaltlosigkeit, «musikalische» Rhythmenfügungen und schrankenlose Selbstherrlichkeiten der Palette. Da muß Shakespeare im ganzen abseits stehen, auch für diejenigen Künstler, die auf Bühnenreize bereitwillig reagieren, die jedoch eher den stürmischen Exaltationen Richard Wagners oder den delikaten Sinnesreizungen des russischen Balletts sich gefangen geben als der immerhin oft herben Welt des großen Tragikers und Ironikers.

Diese allgemeinen Betrachtungen schienen mir unerläßlich, sollte man nicht über das, was diese Marées-Mappe bietet, eine ungerechtfertigte Enttäuschung empfinden. Wer mit traditionellen Vorstellungen, die vielleicht einer großen Liebe für Shakespeare und reichem Studieren entstammen, an diese Künstlergaben herantritt, wird öfters Mühe haben, sich zu orientieren, wird sich vor manchen Blättern vielleicht fragen, was diese Dinge mit unserem Dichter überhaupt zu tun haben. Und dieser Eindruck wird um so stärker sein, je mehr man die Wahrnehmung macht, daß diese Darstellungsversuche von mehr als zwei Dutzend Künstlern unter sich nicht die mindeste Einheit der Auffassung und des Gefühls aufweisen. Schier mit jedem neuen Blatt muß man sich in eine neue Vortrags- und Empfindungsweise umstellen. Das Gegenständliche, das Charakteristische scheint manchmal völlig vernachlässigt zugunsten irgendwelcher vager Beleuchtungs-, Linien- oder Schwarzweiß-Effekte, aus denen man den Sachgehalt sich mitunter erst herausbuchstabieren muß. Wer die Art und Weise moderner jüngerer Künstler kennt, wird sich freilich hierüber nicht wundern, sondern im ganzen seine gehegten Erwartungen bestätigt finden. Shakespeare spiegelt sich eben in modernen Malergehirnen in ganz eigenartiger und oft ungezügelter Weise. Es ist mitunter auch etwas ganz anderes als Shakespeare und wird mehr oder weniger willkürlich mit seinem Namen bloß benannt.

Dies macht indes, wenn man gerecht sein will, doch auch wieder den Reiz dieser Künstlergabe aus. Sollten doch mit nichten Illustrationen zu Shakespeares Dramen oder Szenen, sondern völlig freie «Visionen» geboten werden, die irgendwie aus Eindrücken, die der Dichter vermittelt hat, stammen. Damit war der Subjektivität freiester Spielraum gewährt, ja sie wurde geflissentlich herausgefordert. Und auch das Unbestimmteste, Vageste war keineswegs verpönt. So haben denn nicht wenige Künstler sich überhaupt an kein näher bestimmtes Sujet Shakespeare'scher Herkunft gehalten, sondern allgemeine Vorstellungen wie «Maske» oder «Visionen», «das Drama», «die Komödie», «das Volk», «Mord» oder «Finale» zum Thema gewählt — wobei es dann so ziemlich der Phantasie des Beschauers überlassen bleibt, innere Erinnerungsbilder aus dem Reiche des Dichters mit diesen Darstellungen zu verbinden. Das mag mitunter schwerer, mitunter leichter fallen. Dem Schreiber dieser Zeilen wehen am ehesten aus Kohlhoffs «Drama» oder Schuberts «Finale» Shakespeare-Stimmungen entgegen, besonders aus letzterem, das durch den pathetischen Aufbau seiner Licht- und Schattenmassen zu den stärksten Schöpfungen des Zyklus gehört. Aber auch, wo der Gegenstand spezifiziert und das Drama genau genannt ist, tappt man öfters im Dunkeln und tastet unsicher nach der Deutung. Durch Darstellungen wie Carl Caspars «Sommernachtstraum» oder Janthurs «Wintermärchen» und selbst auch Kokoschkas «Sturm» muß man sich wie durch Hieroglyphenschrift durchlesen. Doch gibt es auch solche, die unmittelbar bezwingen, aus denen das Dichterauge Shakespeares uns vertraut zu grüßen scheint. Ich nenne Ahlers-Hestermanns schlafende Imogen, Willy Nowaks mondscheinduftige Sommernachtsszene, Franz M. Jansens farbenlustige Veroneser- und Wintermärchenszenerie, Leo von Königs drolligen Falstaffspuk. Andere haben einzelne Gestalten sich zum Thema gewählt und meist glücklich gelöst. Ganz besonders Rudolf Großmann (zweimal) den Caliban; den gleichen noch einmal Kubin; ferner Hans Freese die im Wasser taumelnde Ophelia; und Willy Nowak einen lieblichen Imogenkopf. Recht ausdrucksvoll zeichnet Gulbransson ein schmerzzerquältes Othello-Antlitz, minder glücklich Corinth einen Fallstaff und Th. Th. Heine eine Lady Macbeth. Im ganzen wurden bei der Stoffwahl die Stücke mit romantisch-märchenhaftem Einschlag bevorzugt, die realistisch-historischen, insbesondere die Königs- und Römerdramen, deutlich vernachlässigt. Zu verwundern ist, daß Romeo und Julia, Der Kaufmann von Venedig, Was Ihr wollt, Der Widerspenstigen Zähmung, Troilus und Cressida und eigentlich auch Macbeth keinen zeichnerischen Nachdichter fanden. Vielleicht ein wunderlicher Zufall. Gerade hier, sollte man glauben, liegen die bildnerischen Motive gehäuft beieinander.

Doch wer will die Beziehungsmöglichkeiten zwischen Dichterwort und Malergriffel näher umschreiben oder auch nur ahnungsweise erörtern. Das Unwahrscheinlichste, das Überraschendste ist hier oft das Wahrscheinlichste, das Natürlichste. Alle Grenzlinien sind hier schwankend und zerflossen. Vor allem aber werden wir das tiefblickende Wort Gerhart Hauptmanns zu beherzigen haben, das er in seinen schönen, das Seelische suchenden Geleitsätzen prägt: «Die Vision des Dichters hat eigentlich keine Sichtbarkeit. Sie geht von Einbildungskraft zu Einbildungskraft mittelst krauser Zeichen. Einbildungskraft jedoch nennt Kant ein blindes Vermögen der Seele».

Berlin-Steglitz. Franz Servaes.

Zeitschriftenschau 1917/18.

Mit Nachträgen zu früheren Jahrgängen.

Von

Carl Grabau.

I. Das Drama vor Shakespeare.

Das geistliche Drama.

Die von M. H. Dodds aufgeworfene Frage nach der Entstehung des Ludus Coventriae (vgl. Sh.-Jhrb. 51. 218) wird weiterbehandelt von K. S. Block (*Mod. Lang. Rev.* X 47 f.), der die Ergebnisse der Dodds'schen Untersuchung nach einer Prüfung der Handschriften in manchen Punkten bestätigt, in anderen jedoch das Problem für verwickelter erklärt, als man nach der Ausgabe von Halliwell-Phillips annehmen kann. Er geht im einzelnen auf die Art der Kompilation und auf das Verhältnis des Prologs zu den Stücken selbst ein. Die Kompilation wurde offenbar zu Aufführungszwecken benutzt, verschiedene Gruppen wurden zur Aufführung ausgewählt. Gewisse Randbemerkungen in den Handschriften sprechen für die kirchliche Herkunft der Kompilation. In dieser Hinsicht gelangt Block zu anderen Resultaten als Miss Dodds, die als Grundstock einen bürgerlichen Zyklus von N-Stadt vermutete, der durch Zusätze und Einschiebungen erweitert wurde. Der Zyklus umfaßt eine Zahl von Gruppen; die Handschrift selbst besteht aus getrennten Teilen. die wieder deutlich verschiedene Gruppen enthalten. Die Stücke wurden offenbar gruppenweise benutzt. Alles deutet darauf hin, daß die Stücke zu dem Repertoir eines Schauspielertrupps geistlichen Charakters gehörten, der jährlich Aufführungen, im Zusammenhang mit verschiedenen kirchlichen Festen veranstaltete. Dr. Thomas Smith, der die Stücke 1696 katalogisierte, schrieb offenbar auch die Stücke den Fratres mendicantes zu.

Eine Notiz von J. P. R. Wallis (*Mod. Lang. Rev.* XII 494f.) beschäftigt sich mit der Verteilung der Zeilen 97—108 der Yorker «Crucifixio Christi» unter die Soldaten und schlägt folgende vor: I. Miles 97, II. Mil. 98—100, I. 101, II. Mil. 102—104, I. 105—106, III. 107—108. Die zweite Hälfte von Zeile 183 («Sirs, abide») und 184 sind dem IV. Miles zuzuweisen.

John Bale.

«John, King of England», I 450—58. Montague Summers (*Mod. Lang. Rev.* XI 215f.) gibt Ergänzungen zu Farmers Erklärung der Stelle und zwar zu den Worten: Crucifers, Colombines, Lorettes, Honofrires, Paulines und Fuligines.

I 741. «By sweet Saint Benet's cup.» Die Stelle bezieht sich auf den Vergiftungsversuch an dem Heiligen, in dessen Hand der Giftbecher, als er wie gewohnt das Kreuzeszeichen über ihm machte, in Stücke sprang.

«Gentleness and Nobility.»

Tucker Brooke ist für Heywood als Verfasser eingetreten (*Mod. Lang. Rev.* VI 458 ff., vgl. Sh.-Jhrb. 48. 212 ff.) E. C. Dunn (*Mod. Lang. Rev.* XII 266ff.) kommt zu dem Schluß, daß bei der bemerkenswerten Übereinstimmung des Gegenstandes von «Gentleness and Nobility» mit den ausgesprochenen Idealen Rastells, bei dem starken Unterschied gegen den Heywood, der «Wit and Folly» verfaßte, und besonders bei der engen Übereinstimmung im Wortgebrauch zwischen «Gentleness and Nobility» und den «Four Elements», Rastells Verfasserschaft von höchster Wahrscheinlichkeit ist.

«Common Conditions.»

Walter Worall (*The Mod. Lang. Rev.* XIII 242ff.) bespricht in seiner Rezension von Tucker Brookes Ausgabe des Stückes (nach einer früheren und genaueren Ausgabe als dem Chatsworth-Exemplar, das Brandl seiner Ausgabe zu Grunde legte) einige Anmerkungen dieser Ausgabe. Wir erfahren bei der Gelegenheit, daß die beiden Original-Ausgaben des Stückes nach Amerika gegangen sind. Worall konstatiert das mit einem «pang», begrüßt es aber, daß auf diese Weise das Werk der gelehrten Welt zugänglich gemacht wird, dessen Existenz in den zweihundert Jahren, während welcher es in der Bibliothek von Mostin Hall vergraben war, nicht bekannt geworden ist.

«Jack Juggeler.»

Zeile 258: my thought bysye (Ed. Williams) erklärt G. C. Moore Smith: my thought by 's ye = methought by his eye (*The Mod. Lang. Rev.* X 375).

Christopher Marlowe.

Zu «Dr. Faustus» XIII 91 (Was this the face that launch'd a thousand ships) bemerkt W. H. Williams in *The Mod. Lang. Rev.* X 222, daß der Gedanke einer Stelle in Lucians Totengesprächen (18) entlehnt sein kann, wo Menippus den Hermes bittet, ihm die Schönen der alten Zeiten zu zeigen, und ihm Helena vorgeführt wird: *εἶτα διὰ τοῦτο αἱ χίλιαι νῆες ἀπληρώθησαν* usw. (vgl. 2 Tamburl. II 4).

Einige Erklärungen zu den lateinischen Stellen in «Dr. Faust» bietet A. E. Taylor (*The Times* Lit. Suppl. 829 vom 6. Dez. 17). Z. 269: Quin regis Mephastophiles fratris imagine — ist sinnlos; es soll heißen: Quin redis. Die Interpunktion von Fausts Beschwörung (249—257) bedarf der Verbesserung. Valeat numen triplex Jehouae — muß ein besonderer Satz sein mit dem Sinne: Ich biete der dreifaltigen Gottheit Jehovas Hohn (valeat = *χαιρέτω*). Das unverständliche; quod tumeraris — erklärt P. Z. Round (*The Times* Lit. Suppl. 831 vom 20. Dez. 17) als verstümmelt aus quocum[que] errârit (Mephisto soll erscheinen, einerlei wohin er gewandert sein mag).

«Soliman and Perseda.»

Die (von Sarrazin und Boas) Thomas Kyd zugeschriebene Tragödie, gedr. 1599, wurde wahrscheinlich vor dem 20. November 1592 (Stat. Reg.) aufgeführt. W. J. Lawrence (*The Mod. Lang. Rev.* IX 523ff.) glaubt, daß sie für private Aufführungen bestimmt war und in einem regulären Theater nicht hätte aufgeführt werden können. Das Lanzenstechen in I 3 fand offensichtlich «on the floor of a hall», nicht auf der Bühne eines Theaters statt. Eingangstüren werden nicht erwähnt. Die Verwendung von Tieren, wie sie in der Spielanweisung vorgeschrieben ist, wurde im Theater vermieden. Dabei deutet nichts auf eine Aufführung bei Hofe, so daß wohl nur die Inns of Court in Frage kommen.

II. Nichtdramatische Literatur vor Shakespeare.

Edmund Spenser.

Den in der Faerie Queene V 9, 25 und 26 erwähnten Bon Font (bzw. Malfont) identifiziert Alfred B. Gough (*Mod. Lang. Rev.* XII 140ff.) mit Ulpian Fulwell, der in seiner Ars Adulandi wahrscheinlich gegen Elisabeth und Leicester, Spensers Gönner, (Lady Fortune und Lady Fortune's minion) Angriffe gerichtet hatte, für die er nun nach langen Jahren von Spenser bestraft wurde.

In seiner Erklärung von Spensers «Muiopotmos» folgt Percy W. Long (*Mod. Lang. Rev.* IX 457ff.) der Interpretation Lowells (North American Review 1875, p. 365), wonach unter dem Schmetterling Clarion Spenser sich selbst gemeint hat. Er stellt dar, wie er gefangen ist von den Reizen der Lady Carey, der das Gedicht gewidmet ist. Sie ist die Spinne Aragnoll. Die Beziehungen zu dem der Zeit nach späteren Sonett 71 der «Amoretti», wo das Verhältnis gerade umgekehrt gezeichnet ist, werden erörtert und noch andere Beispiele aus Spenser angeführt, die zeigen, daß das Motiv in der elisabethanischen Liebesdichtung häufig begegnet. (Vgl. Sh.-Jhrb. 53, 193.)

Der Euphuismus.

Eduard Norden hat in seinem Werke über die antike Kunstprosa die Meinung vertreten, daß in dem eigentümlichen Satzbau, den Ascham von Isocrates übernahm, das wesentliche der euphuistischen Figuren zu suchen sei. Derselben Ansicht ist Feuillerat. Demgegenüber betont T. K. Whipple in einer längeren Abhandlung (*Mod. Lang. Rev.* XI 15ff., 129ff.) den Gegensatz zwischen Isocrates und Lyly. Letzterer schwelgt in seinen rhetorischen Kunstgriffen, Isocrates dagegen erstrebt Glätte, Vollendung, Klarheit und flüssigen Rhythmus. Er würde Lylys Effekte für billig und geschmacklos und seine zerhackten Sätze für das Kennzeichen eines schlechten Stilisten gehalten haben, während Lyly offenbar kein Verständnis für die Reize glatten Flusses und die Vorzüge stilistischer Bescheidenheit und Zurückhaltung hatte. Er kommt deshalb zu dem Schluß, daß wenn auch Isocrates auf die englische Prosa einiger Humanisten, unter denen Elyot und Ascham die bedeutendsten waren, einen schätzbaren Einfluß ausübte, dieser Einfluß doch genau der Richtung zuwiderlief, die ihren Höhepunkt im «Euphues» erreichte. Isocrates erklärt die Unterschiede zwischen Ascham und Lyly, aber nicht die Ähnlichkeiten, und was beiden in einigen Beziehungen von geringerer Bedeutung gemeinsam ist, das gilt als gemeinsamer Besitz des 16. Jahrhunderts.

III. Shakespeares Dramen.

«Verlorene Liebesmüh.»

I 2, 183: «The first and second cause.» Nach H. B. Charlton (*Mod. Lang. Rev.* XII 76ff.) ist Shakespeares Quelle für diesen Ausdruck vielleicht in W. Segars «Booke of Honor and Armes» zu finden, wo nur zwei Gründe als triftig für die Waffenentscheidung von Streitigkeiten bezeichnet werden (S. 22). Wenn das 1590 erschienen Werk wirklich eine Quelle Shakespeares wäre, so müßte die Komödie nicht vor 1590 entstanden sein.

IV 1, 105: «put up this —» wird von M. P. Tilley (*Mod. Lang. Rev.* XIII 857) als gleichbedeutend mit: «put up with this» erklärt und folgendermaßen interpretiert: «Here, sweet, put up with this (i. e. Costard's mistake in substituting Armado's for Biron's letter), and it well be for your good later on.» Diese Erklärung steht im Einklang mit Daniels Deutung der Worte: «'t will be thine another day» (*Athenæum* 13. Okt. 1883).

V 2, 650ff.: «a gilt nutmeg» und «a lemon stuck with cloves» sind Gaben des «armi*potent* Mars»; es liegt offenbar ein Wortspiel mit «potation» vor (H. B. Charlton, *Mod. Lang. Rev.* XII 78).

«Romeo und Julia.»

II 2, 38ff. G. C. Macaulay *Mod. Lang. Rev.* X 223f.) vermutet, daß die Zeile «Thou art thyself, though not a Montague» auf die Worte «O, be some other name!» folgen muß. Beide Zeilen fehlen in der ersten Quarto und sind in den späteren Ausgaben wahrscheinlich an falscher Stelle eingeschoben worden. Ähnliche Einschiebungen am falschen Orte begegnen auch sonst, wofür einige Beispiele angeführt werden.

III 1, 84 dry-beat. («Kom. d. Irr.» II 2, 65 dry beating). G. C. Macaulay (*Mod. Lang. Rev.* X 224f.) führt mittelenglische Beispiele (dryze, drez, dreghe) mit der Bedeutung «mighty, fierce enduring, difficult» an und leitet sie vom Verbum drēogan ab. «dry» bedeutet hier also eigentlich «hard» oder «severe.»

«Der Kaufmann von Venedig.»

Arthur Quiller-Couch (The Workmanship of «The Merchant of Venice». *Fortnightly Review* N.S. C III 448ff., März 1918) glaubt, daß Shakespeare absichtlich in Venedig ein Bild von der häßlichen und oberflächlichen Seite der Renaissance hat zeichnen wollen. Auch in seinem anderen Venetianerstück, dem «Othello», schildert er dasselbe Milieu kalter, geriebner, spitzfindiger Bosheit, in das zwei leidenschaftliche, ehrliche Herzen verstrickt sind. Diesem Venedig stellt er bewußt und überlegt Belmont als Residenz des besseren Teils der Renaissance, seiner Humanität, seiner Schönheitsanbetung gegenüber, den Sehnsuchtstraum eines goldenen Zeitalters. Beim Aufbau seiner Komödie war es Shakespeares Aufgabe, die Aufmerksamkeit von den Ungeheuerlichkeiten und Absurditäten des Stückes abzulenken. Zu diesem Zweck fängt er mit absolutem Realismus an. In der ersten Szene hören wir kein Wort von dem Pfund Fleisch oder den Kästchen. Das Pfund Fleisch wird erst in Szene 3, wo Shakespeare uns schon fest in der Hand hat, in Form eines Scherzes eingeführt. Im letzten Akt sind Andeutungen vorhanden, daß Shakespeare ursprünglich vielleicht

eine andere Lösung der Fabel beabsichtigte. Shakespeares Ziel ist, uns zu einer gesünderen, glücklicheren Lebensauffassung zurückzugewinnen, und das geschieht durch anmutige, heitere Märchenkomödie.

«Troilus und Cressida.»

Die auffallende Verpflanzung von «Troilus und Cressida» aus der Abteilung Tragödien in die der Historien in der Folio I will A. C. Guthkelch (*Mod. Lang. Rev.* XII 78 ff.) mit dem dadurch erzielten gleichmäßigeren Umfang der drei Teile Comedies, Histories und Tragedies erklären. Vielleicht war ursprünglich eine dreibändige Ausgabe geplant, deren zweiter Band dann allzu schmal geraten wäre im Verhältnis zu den beiden anderen. Auch die Kürzungen in «Hamlet» und «King Lear», die in der zweiten Hälfte der Stücke dreimal so umfangreich sind wie in der ersten, waren vielleicht durch ähnliche Rücksichten bedingt.

Ein wallisisches Interludium «Troilus und Cressida» in Reimen befindet sich in der Wallisischen Nationalbibliothek zu Aberystwyth (MS. Peniarth 106, früher Hengwrt 338). Wie John S. P. Tatlock (*Mod. Lang. Rev.* X 265ff.) mitteilt, ist es von der Hand eines gewissen John Jones of Gelli Lyfdy geschrieben. Es zerfällt in fünf Bücher, am Ende des dritten steht das Datum 14. Februar 1613, des vierten 11. September 1622 und des fünften 5. Oktober 1622. Die Dichtung folgt im wesentlichen Chaucer. Sie beginnt mit einer Introduktion, dann folgen zwei (von Tatlock in Übersetzung wiedergegebene) Szenen. Wer der Verfasser war, ist unbekannt. Er muß gut Englisch gekonnt haben und mit der englischen Dramatik um 1600 bekannt gewesen sein. Gegen Ende des Stücks wird auch Rob. Henrysons «Testament of Cresseid» benutzt. Wichtig ist, daß der Einfluß des elisabethanischen Dramas deutlich zu spüren ist. Es kommen außer Shakespeares Stück in Frage Th. Heywoods «Iron Age» und die Skizze eines Troilus-Stückes, in den Papieren der Admirals-Truppe. Die obengenannten Daten sind nur die der Abschrift; die Kenntnis der elisabethanischen Dramen weist auf eine Entstehungszeit zwischen 1595—1610.

«Hamlet.»

In ihrem Aufsatz über «das Problem der Tat und das Hamletproblem» (*Die Tat* VI 476ff.) behandelt Margarete Susman die immer neu gedeutete Schwierigkeit Hamlets, den Weg zur Tat zu finden. In ihr liegt gerade das eminent tragische Verhalten. Hamlet wird durch die Offenbarung des Geistes der Weltgrund aufgerissen und seine Seele in dem Augenblick aus ihrem Gesetz geschleudert, wo er die Wiederherstellung der Weltordnung als seine Aufgabe erkennt. Unmöglich ist ihm die sinnlose Handlung. Was er sucht, ersehnt und will, ist die Tat, d. i. die lebendige Ordnung der Welt, die Wiedereinrichtung des Verwirrten, die neue Erfüllung der Gesetze. All die bitteren Hohnworte, mit denen er sich selbst zur Tat ruft, sind ein Aufrufen des einfachen, natürlichen Herzens gegen die zerreißende klare Erkenntnis seines Geistes von der Unsinnigkeit eines erneuten Mordes und dieses Mordes zum Zweck der Wiederherstellung der Weltordnung. Diese Erkenntnis ist stärker als die Sohnesliebe zum Vater. Daß ihr die Liebe zur Mutter entgegensteht, ist nur wie ein Symbol für Hamlets Stellung zur Welt, in der er schwankt, weil die Seele ihr natür-

liches Gleichgewicht und damit die Möglichkeit zur Tat verloren hat. Der Sinn, den er für seine Tat sucht, liegt über den Einzelsinn der Sohnesrache weit hinaus: er ist «Weltsinn und Weltgerechtigkeit». Er sucht Umfassenderes als das ihm Auferlegte. Hamlets Tragik ist nicht, daß er persönlich unfähig zum Entschluß wäre, sondern daß der Entschluß ihm durch das Schicksal selbst unmöglich gemacht wird. Wäre er nicht der wahrhafte Täter, der die Tat (im höheren Sinne) tun will, so würde er fraglos den schurkischen König erschlagen, gleichviel ob im Gebet oder ob selbst auf seine äußerlich unerwiesene Schuld hin. Die Ermordung des Polonius, zu der er im Zorn über den niederträchtigen Lauscher getrieben wird, zeigt nur, wie bedingungslos, wie unmittelbar Hamlet handeln würde, wenn er zum Handeln frei wäre. Durch die erneute Schurkerei des Königs wird alles jäh gelöst. In diesem Augenblick kann Hamlet handeln, kann er seine Aufgabe frei erfüllen. Die Königin stirbt, Hamlet weiß, daß er den Tod im Herzen trägt: nun ist es seine Pflicht, den Ring der Gerechtigkeit zu schließen. Daß die Weisung des Geistes die Schonung der Mutter in sich schloß, hatte Hamlet verwirrt. Er wurde, statt allein zum Handeln, sogleich auch zum Denken aufgerufen. Nun führte seine Tatlosigkeit den Tod der Königin und den eignen Tod herbei. In der Tatlosigkeit liegt die notwendige Form seiner Schuld. Erst im Augenblick seines Todes ist Hamlets Tat die Tat der ewigen Gerechtigkeit selbst. Seine Tat und sein Tod fallen in seiner Sühne zusammen.

Gustav Landauers großangelegte Analyse des «Hamlet» (*Die Masken* XIII 97ff.) knüpft an Goethe an. Wie dieser schon erkannte, ist das Drama nicht nur Charakter-, sondern auch Schicksalstragödie: das ironisch waltende, der Menschenpläne spottende Schicksal wird vom Dichter dargestellt. Aber das Schicksal bringt nicht alles zum scheitern, was Menschen tun. Hamlet kommt zu der Erkenntnis, daß es das Schicksal auf die tiefen Pläne, auf den vorbereiteten Anschlag, die vernünftiger Überlegung entstammenden Pläne abgesehen hat. Unser zweckbewußtes Handeln lenkt die Gottheit und wandelt es um; weit eher ist sie im Bunde mit unserer raschen Unbewußtheit: « Praised be rashness. » Das Gesamtmotiv der Tragödie, das alles zusammenhält, ist die Begegnung eines außerordentlichen Schicksals und eines außerordentlichen Charakters. Shakespeare hat Hamlets Ringen mit seiner Aufgabe ausgeweitet zum Kampf des Geistigen gegen die Welt, die ihn erdrücken und ersticken will. Goethe hat richtig gesehen, wenn er auch den mit stärksten Energien geladenen Dänenprinzen zu sehr vergoethet, vermeistert, verwerthert und veregmontet hat. «Und überdies ist es am Ende gar zu einfach und traditionell gedacht, die Hamlet auferlegte Blutrache als große Tat und seine Haltung zu ihr als Mangel an sinnlicher Stärke zu bezeichnen.» — Ein Licht fällt auf Hamlets Stellung zur Tat, auf den Sinn der tragischen Gestalt aus der Deklamation des Ersten Schauspielers vom rauhen Pyrrhus, worauf schon J. L. Klein (vgl. Sh.-Jhrb. 31, 51) und Margarete Susman (in dem oben erwähnten Aufsatz) hingewiesen haben. Die Worte: «as a painted tyrant, Pyrrhus stood, and like a neutral to his will and matter, did nothing — » (II 2, 466ff.) werden von Landauer folgendermaßen interpretiert: «So stand er, ein gemalter Wütrich, da und, wie entfremdet seinem Ziel und Willen, tat nichts». Pyrrhus steht in dem Augenblick gegen seinen eignen Willen und gegen seinen eignen Gegenstand, gegen sein Objekt, seinen Zweck neutral; im Schwung bleibt ihm das Schwert wie festgehalten

in der Luft stecken, und so ist er in diesem Augenblick nicht der Täter, nur das Bild, die Phantasiegestalt, das wie in die Unbeweglichkeit gebannte Gleichnis der Tat. In diesem sinnbildlichen Ausdruck haben wir das Verhältnis Hamlets zu seiner Aufgabe. Sowie es auf die Ausführung ankommt, steht er seiner eignen Sache wie ein Unbeteiligter gegenüber; er zerfällt in sich, mit sich, in zwei: in den Täter und den Betrachter, oder besser gesagt: in den, der tun will, und den, der die Tat nicht in Wirklichkeit, sondern in der Phantasie vollendet. Auch die Worte des Königs an Laertes IV 7, 110ff. sind von Bedeutung, wo aus dem Munde des Unbedenklichen die Theorie der Tat ausgesprochen wird, gegen die der Phantasiemensch Hamlet in seinen Entwürfen gegen diesen Unbedenklichen immerzu verstößt. Und wirklich ist es Hamlet, der die Qualität seines Willens solange immerzu verbessert, bis der vollendete Wille daraus geworden ist, der Wille, der sich schwelgerisch in sich befriedigt und die Vorstellung der vollzogenen Tat schon in sich trägt. — Landauers Aufsatz, ein Stück aus einem in Vorbereitung befindlichen Shakespeare-Werk — schließt mit folgendem Ausblick: «Shakespeares Mannesideal waren ganz gewiß Naturen wie Fortinbras und Prinz Heinz-Heinrich V., die Ritterlichkeit und Volkstum in sich vereinigten, die schön und gut in der Welt herrschten, aber die Welt ertrugen; doch schon geht er einen Schritt weiter, er, der an der Grenze zweier Zeitalter steht und daraus seine ungeheure Weite zieht, schon schildert er den geistigen Menschen der neuen Tat, den Menschen der Republik, der in dieser unsrer Welt der Vereinsamte, der Aufrührer, der Höhnische und der Dichter ist, der Worte ballen muß, weil man ihm nicht Menschengesellschaften zu formen gönnt. Schon kündet sich in Shakespeare und seinem Hamlet eine Zeit und eine Gesellschaft an, die auch für uns noch weit entrückte Zukunft ist. Und darum, weil der Zwiespalt, den er in sich und der Welt gewahrt und geißelt, unsre eigne Zerrissenheit ist, steht uns keine Gestalt Shakespeares so schmerzlich nahe wie diese. «Hamlet ist Deutschland» — sagten die Revolutionäre im Vormärz Freiligrath nach und hatten Recht; Hamlet ist die Menschheit — müssen wir heute noch, dürfen wir heute schon sagen. Wie sein Unvermögen, wenn er denkt, das alte zu tun, so die Kraft seiner Kritik und seiner spontanen Tat zeigen uns den Punkt, in dem wir stehen, nicht als einen Ruhepunkt, sondern als geworden werdendes; wir sehen, woher er kommt und wohin er geht und wir mit ihm». —

Unter den zahlreichen Unklarheiten, die im «Hamlet» stehen geblieben sind, erwähnt Creizenach (Geschichte des Neueren Dramas V 261) auch die, daß Claudius bei Aufführung des eingelegten Schauspiels sein Schuldbewußtsein nicht schon in dem Augenblick verrät, als die Vergiftung des alten Königs zu Anfang pantomimisch dargestellt wird. Unabhängig von Creizenach hat sich W. W. Greg mit dieser Frage beschäftigt, zunächst kurz in dem «Book of Homage» 179ff. (A critical mousetrap), dann ausführlich in der *Modern Language Review* XII 293ff. (Hamlet's Hallucination). Nach Gregs Meinung liegt hier entweder ein schwerer Fehler in der Hauptszene seines Dramas vor, oder aber die übliche Interpretation des Stückes ist falsch. Aus dem gleichgültigen Verhalten des Königs der Pantomime gegenüber zieht er den Schluß, daß die Ermordung des alten Hamlet nicht in der dargestellten Weise stattgefunden hat. Daß der König sodann das Schauspiel plötzlich verläßt, ist nicht so sehr eine Folge des Gonzaga-Stücks als vielmehr von Hamlets wildem und drohendem

Verhalten. Als Hamlet die Wirkungslosigkeit der (ihm selber wohl unerwartet kommenden) Pantomime bemerkt, ändert er seinen Plan und sucht den König durch Furcht und Schrecken zur Selbstenthüllung zu zwingen, anstatt diese Wirkung dem Schauspiel zu überlassen. Wenn aber der alte Hamlet nicht wie in dem Gonzaga-Stück durch Gift gestorben ist, so ergibt sich daraus die weitere Folge, daß die Erzählung des Geistes im ersten Akt nicht eine Offenbarung aus dem Reiche der Toten, sondern ein Erzeugnis von Hamlets Gehirn ist. Nicht der Bericht des Geistes veranlaßte das Stück vom Morde des Gonzaga, sondern umgekehrt, die Einzelheiten von Hamlets Halluzination stammen aus dem Gonzaga-Drama. Wie sind aber die Erscheinungen des Geistes den anderen Charakteren gegenüber aufzufassen? Sie brauchen, meint Greg, zwar nicht bloße Illusion zu sein, aber Shakespeare läßt offenbar auch einen Weg für die gegenteilige Anschauung frei. Es scheint, als ob er sein Drama für verschiedene Hörer geschaffen habe: für die große Menge war es das Rachedrama im Seneca-Stil; für ihn selber und für feinere Zeitgenossen aber war eine andere Erklärung möglich, und ein Hinweis darauf ist in dem *dumb show* zu erblicken.

Gegen Gregs Artikel wendet sich J. Dover Wilson (*Mod. Lang. Rev.* XIII 129ff.) und führt als Beweis dafür, daß es sich um «an honest ghost» und nicht um eine Halluzination Hamlets handelt, die Tatsache an, daß Hamlet aus der Rede des Geistes nicht nur Dinge erfährt, die er schon gewußt oder geahnt hat, sondern auch etwas ihm ganz Neues: die Untreue seiner Mutter bei seines Vaters Lebzeiten. Und wenn auch vielleicht zu begreifen wäre, daß die unterbewußte Erinnerung an das Gonzaga-Stück Hamlet die Einzelheiten der Rede des Geistes eingegeben habe, so sei doch nicht zu verstehen, wie der Verfasser des Stücks seine ganze Fabel den Vorgängen von Helsingfors entlehnt habe und zwar, ehe sie sich ereignet hatten. Wilson analysiert ferner Gregs Interpretation der Schauspielszene, die nach seiner Meinung keine wirkliche Basis in Shakespeares Text habe, und sucht selbst das Problem der Parallelhandlungen und der Pantomime zu erklären. Das Gonzaga-Stück wird vor seiner Aufführung nur sehr dürftig erwähnt. Das Publikum erfährt lediglich, daß es etwas ähnliches wie den Tod des alten Hamlet enthalten soll. Um aber seinen dramatischen Zweck zu erfüllen, muß es im Grunde identisch damit sein, und darf sich nur in Äußerlichkeiten (dem italienischen Schauplatz u. ä.) davon unterscheiden. Wird sich dann aber nicht das Publikum über die Identität der beiden Handlungen wundern? Deshalb wird vorher nur von der Ähnlichkeit der Handlungen gesprochen; in der Erregung der Aufführung selber wird das Publikum vergessen, solche Fragen zu stellen. Shakespeare kann weder vor noch während der Aufführung des Schauspiels die ganze Handlung des Stücks offenbaren, und doch muß das Publikum, um den Zusammenhang zu verstehen, in den ganzen Hergang eingeweiht sein. Diesen Zweck hat die Pantomime; «this show imports the argument», sagt Ophelia ganz richtig. Aus Claudius' späterer Frage, ob auch nichts Anstößiges in der Handlung sei, geht deutlich hervor, daß er der Pantomime keine Beachtung geschenkt hat. Der König, Polonius und die Königin sind noch voll von Erwägungen über die Ursache von Hamlets Wahnsinn, wozu die vorhergehende Szene Stoff gegeben hat. Hamlet, dem die Pantomime offenbar auch ungelegen kommt, bestärkt sie mit seinen Reden darin. Halliwells Theorie, daß Claudius die Pantomime nicht sieht, weil er mit der Königin redet, ist nach Wilson durchaus

gerechtfertigt. Die ganze Szene ist ein Beweis für den kundigen Bühnenmann Shakespeare.

Von einem ganz anderen Ausgangspunkt her kommt Ferdinand Gregori zu einer Deutung der Schauspielszene (Shakespeare und der Film. *Berliner Tageblatt* 451, 4. Sept. 1918). Er entdeckt in ihr eine vorschauende Gegenüberstellung von Film- und Schauspielwirkung. «Shakespeare staffelt die beiden gewissermaßen. Pantomime als Vorposten, Sprache als Gros. Das eine fühlt vor, das andere schlägt die Schlacht. Der Film als Schrittmacher des Theaters: keine üble Fernsicht! Shakespeare redet sozusagen dem Film das Wort, aber die Verse läßt er allein laufen, einschlagen, verheeren. Es ist das Schauspiel im Schauspiel, die von Hamlet aufgestellte «Mausefalle» für den König. Die Ermordung Gonzaga-Abels. Hamlet selbst hat «zwölf bis sechzehn Zeilen» beigesteuert, vermutlich die des Lucianus. Aber vorher röstet er sein Opfer halbgar an der Pantomime, die auf unseren Bühnen, bald aus der, bald aus jener Ursache, kaum jemals aufgeführt worden ist. Während dieser stummen Szene, die in ihrer Handlung noch über die spätere, gesprochene hinausgeht (sie begreift die Werbung des Mörders in sich) bewahrt König Claudius noch seine Ruhe; er fühlt natürlich, daß der Vorgang auf ihn gemünzt ist, aber er nimmt sich zusammen: «Wenn's nicht schlimmer kommt, das hält er aus.» Aber es kommt schlimmer: die Szene wiederholt sich, und nun sausen wie Keulenschläge Worte, Worte auf ihn nieder, bis er schließlich aufspringt und — sich ergibt.»»

Greg hatte behauptet, Horatio habe den alten König nur einmal gesehen (I saw him *once*). Percy Simpson (*The Mod. Lang. Rev.* XIII 321f.) führt einen anderen Ausspruch an, der dagegen spricht (I knew your father; these hands are not more like). Bei der von Greg zitierten Stelle will Horatio offenbar noch weitersprechen, will eine bestimmte Erinnerung wiedergeben und fängt schon an: a was a goodly king . . (Q 2), wird aber von Hamlet, dem der Ausdruck zu schwach ist, unterbrochen.

Eine neue Erklärung für den Ursprung der ersten Hamlet-Quarto versucht Henry David Gray (*The Mod. Lang. Rev.* X, 171ff.). Ein genauer Vergleich mit dem eigentlichen Shakespearetext enthüllte ihm die Tatsache, daß der Raubdruck auf einer sehr verdorbenen Fassung des aufgeführten Stückes beruht, die der Verleger von dem Schauspieler erhielt, der die Rolle des Marcellus spielte. Marcellus ist der einzige Charakter des Stückes, dessen Text mit annähernder Genauigkeit wiedergegeben ist. Er gibt auch die Worte der andern viel besser, solange er selbst auf der Bühne ist. Wahrscheinlich war er auch einer der Schauspieler des eingelegten Stücks. Nach dem Abschluß desselben wird die Wiedergabe immer ungenauer. Ein «hack poet» mußte wohl das lückenhafte Material des Schauspielers ergänzen. Es ist anzunehmen, daß, «Hamlet» vor dem 26. Juli 1602 ein ausgemachter Bühnenerfolg war. Damals ließ James Roberts den «Hamlet» in das Register eintragen, «as it was lately acted». Wahrscheinlich meldete er das Stück auf das Versprechen des Schauspielers hin, den Text zu liefern, zum Druck an.

I 2, 129: this too too solid flesh. Nur Folio I hat *solid*, Quarto 2: *sallied*, Q 1: too much grieved and *sallied*. John Dover Wilson (*The Times*, Lit. Suppl. 852, 16. Mai und 862, 25. Juli 1918) schlägt *sullied* vor. (Ähnlich II 1, 39: Q 2 slight sallies, F I slight sulleyes; die Setzer, die nach Shakespeares Manuskript arbeiteten, setzten häufig ein a für ein u oder n). *sullied* sei besser

vom dramatischen Standpunkt. Es wirft ein neues Licht auf Hamlets Charakter und gibt ein neues Motiv für seine brütende Melancholie. Hamlet denkt offenbar an den Schnee, an die schneeweiße Reine «of his young manhood», die durch seiner Mutter Verbrechen beschmutzt ist. W. D. Sargeaunt (861, 18. Juli, und 868, 5. Sept.) liest *sallied* im Sinne von sallied-upon = assaulted. In 853 vom 25. Mai wird der grammatische Einwand erhoben, daß *too* nicht vor Partizipien zu stehen pflegt.

II 2, 182. Warburtons Konjektur «a *god* kissing carrion» (anstatt *good*) verteidigt M. P. Tilley (*Mod. Lang. Rev.* XI 462ff.), indem er Beispiele dafür anführt, daß Schriftsteller des 16. und 17. Jahrhunderts auch sonst den Vergleich mit «the sun breeding maggots» verwenden, um die allgemeine Verderbtheit des Menschengeschlechts zu beschreiben.

«König Lear.»

I 2, 162. dissipation of cohorts. Für letzteres Wort schlägt F. Holthausen (*Anglia* Beiblatt 29, 71) consorts vor. In der Bedeutung «Gesellschaft» kommt es «Lear» II 1, 99 vor.

«Das Wintermärchen.»

IV 4, 768f. Advocate's the court-word for a pheasant.

D'Arcy W. Thompson (*The Times* Lit. Suppl. 825, 8. Nov. 1917) vermutet ein Wortspiel mit faisant im Sinne von factor oder agent(damage-feasent). Das wäre eine juristische Ausdrucksweise, die der Schäfer mißversteht. Thomas-Stanford (ebend. 828, 29. Nov. 1917) glaubt an eine Anspielung auf den jungen Rechtsgelehrten Peter Pheasant, der 1608 in Gray's Inn tätig war. Daß die Familie Pheasant oder Fesant eine wohlbekannte Juristenfamilie war, weist John Rose aus den Akten von Gray's Inn nach. D'Arcy W. Thomas (ebend. 830, 13. Dez. 1917) leitet den Namen der Familie von einem Pierre le Feasant (= Doer) ab.

«Der Sturm.»

Wo ist Prosperos Insel zu suchen? Diese Frage will Robert Bell in einem Aufsatz über die Topographie des «Sturms» beantworten (*Contemporary Review* CXX 690ff., Dezember 1917). Die vier fixierten Punkte des Dramas sind Mailand, Neapel, Tunis, Algier. Prospero segelt von Mailand ab (ein schlimmerer Fehler als die Küste von Böhmen); nimmt man etwa Genua als Ausgangspunkt an, so wäre die nächste Insel Korsika. Sie wäre aber zu groß. Einiges deutet auf die Nachbarschaft von Sizilien. Alonso leidet Schiffbruch auf dem Weg von Tunis nach Neapel. Etwa die Inseln Pentellaria oder Maritimo könnten in Frage kommen[1]). Meteorologische Gründe sprechen für die Gegend zwischen Sardinien und Italien. Man könnte eine Insel in der Nähe von Ustica westlich von den Liparischen Inseln annehmen. Ustica selbst paßt nicht gut, obwohl die Tatsache, daß dort eine Sträflingskolonie besteht, auf Caliban'sche Traditionen deuten könnte. Neapel ist von Prosperos Insel in ungefähr 24 Stunden zu erreichen, wie sich aus einer Überlegung des Wortes

[1]) Mit Pentellaria (Pantalaria) suchte Theodor Elze in seinen Venetianischen Skizzen zu Shakespeare (München 1899) die Sturm-Insel zu identifizieren. — W. K.

«In two days I will discharge thee» ergibt. Die Insel ist klein; die Schiffbrüchigen erkennen sie sofort als solche. Der Schiffbruch fand an der Südwestecke der Insel statt, Prosperos Wohnung lag an der Südseite. Die Angaben über die physische Beschaffenheit der Insel sind sehr vage. Die Flora ist ziemlich reich, noch reicher die Fauna; aber darin liegt kein Versuch einer lokalen Färbung, sondern sie ähneln stark dem Walde von Arden. «Shakespeare interessiert sich nur für das Tier Caliban und die Blume Miranda». Im ganzen erfahren wir mehr von dieser Insel als von irgend einer anderen bei Shakespeare.

I 2, 269. G. C. Macaulay vermutet in *blew ey'd* einen Druckfehler der Folio I für *blere ey'd* oder *blear ey'd* (*Mod. Lang. Rev.* XI 75).

«Heinrich der Achte.»

Eine in den *Englischen Studien* 52, 204ff. veröffentlichte, leider unvollendete Untersuchung aus dem Nachlaß Hermann Conrads über die Verfasserschaft des Dramas kommt unabhängig zu ähnlichen Ergebnissen wie eine frühere von James Spedding (New Shakesp. Soc. Transactions 1874, Appendix). Wie dieser ist Conrad der Ansicht, daß neben Shakespeare nur Fletcher als Mitarbeiter in Frage kommt, und auch in den Teilen, die sie den beiden Dichtern zuweisen, stimmen sie vielfach überein. Dagegen gehen ihre Ansichten über das Zustandekommen des Dramas auseinander. Spedding nimmt an, daß Fletcher ein unfertiges Manuskript Shakespeares, eine Festdichtung zur Vermählung der Prinzessin Elisabeth mit dem Pfalzgrafen Friedrich (1613), vollendet habe. Nach Conrad ist es unerfindlich und nicht nachweisbar, daß «Heinrich VIII.» für diese Gelegenheit aufgeführt worden sei. «Der Zweck der Historie ist die Darstellung von Szenen aus dem Leben des Königs, und als Nebenabsicht mag den biegsamen Fletcher die in der gezwungenen Prophezeiung Cranmers am Schluß Jakob I. dargebrachte Lobhudelei geleitet haben. Diese mag auch die Aktionäre der «königlichen» Gesellschaft zur Annahme des schwachen Produkts bewogen haben unter der Voraussetzung, daß es von ihrem berühmten Shakespeare für die Aufführung zugestutzt wurde. Daß dieser aus eigenem Willen die Überarbeitung übernommen habe, steht ebensowenig fest, wie daß er selbst seinen Namen unter das Machwerk gesetzt hat; der erste bekannte Abdruck ist von seinen Freunden 1623 in der ersten Folio veranstaltet. Daß er die Vollendung einer eigenen Dichtung durch einen jungen und um 1610 noch wenig bekannten Dichter gestattet haben sollte, ist eine abenteuerliche Annahme und die natürliche allein die, daß er die Arbeit eines schwächeren Dichters, wie mehrfach vorher, durch eigene Zutaten bühnenwirksam gemacht hat.» Conrad hat sich bei der Untersuchung seiner bekannten stilkritischen und metrischen Methode bedient. Das vorliegende Bruchstück enthält den stilistischen Teil, in dem allerdings auf die metrischen Eigentümlichkeiten des Dramas vielfach Bezug genommen wird. So enthält schon die Einleitung eine kurze Charakteristik der Fletcher'schen Metrik. Nach Conrad verteilt sich das Drama folgendermaßen auf beide Dichter: von Fletcher stammen außer dem Prolog I 3, 4, II 1, 2, III 1, 2 (203—460), IV 1, 2, V 2, 3, 4, 5; von Shakespeare I 1, 2, II 3, 4, III 2 (1—203), V 1, 3 (122—133).

Zu I 2, 91 schlägt H. Dugdale Sykes (*Notes and Queries* 12, S. III, Oktober 1917, 441f.) statt notion: motion (= movement, action) vor. Der Dichter wiederholt, was er ein paar Zeilen vorher in anderer Form gesagt hatte (We must not stint usw.).

IV. Shakespeares Persönlichkeit und Kunst.

Shakespeares Persönlichkeit.

Einen neuen Versuch, das Material des ursprünglichen Erlebnisses aus der geformten Dichtung herauszudestillieren und daraus auf die Individualität des Dichters zurückzuschließen, unternimmt Bernhard Alexander (*Pester Lloyd*, 19. Mai 1918). Er geht dabei von der Ansicht aus, daß, wenn wir Individualität sagen, es sich wohl um ein Einheitliches und Beständiges handelt, aber nicht um ein starr Einheitliches und Beständiges. Beständig ist die Form des Seins, nicht sein Gehalt, beständig und einheitlich ist das Gesetz der Entwicklung. Dieses Gesetz zeigt uns in den Fällen der Normalität drei große Phasen, die der Jugend, der Mannhaftigkeit, der Reife, denen die Stimmungen der Sorglosigkeit, der Lebensarbeit und der Entsagung entsprechen. Shakespeare ist durch diese Phasen hindurchgegangen und hat jede Phase in einer dichterischen Gestalt verkörpert, zu der er das Erlebnis- und Stimmungsmaterial aus der eignen Individualität nahm, so daß wir durch diese Gestalten hindurch einen Einblick in sein Wesen erhalten. Diese drei Gestalten sind, wie näher begründet wird, Falstaff, Hamlet und Prospero. Die Gruppe dieser Gestalten ist ganz eigen; sie sind fast frei erfunden. Falstaff ist ohne Vorbild in den Quellen des Dramas, die Grundstimmung des Shakespeare'schen «Hamlet» fehlt gänzlich, die Quellen geben sogar einen entgegengesetzten Hamlet, und ebenso ist Prospero eine freie Schöpfung, ohne Vorbild in den Quellen. Gemeinsam ist ihnen der Trieb nach oben, der Zug zur Größe, zur Vollkommenheit, zum Unendlichen, zur Idee. Das zeugt für Shakespeares Seele, die im Element der Größe, der Vollkommenheit sich wohl fühlte. Das konnte kein kleinlicher, kein alltäglicher Mensch sein, der ein solcher Künstler war. Der gemeinsamen Wurzel der großen Empfindung entsprach die Individualität und die Kunst Shakespeares.

In der Form eines Briefes, den ein Adliger, der einst aus Liebe zu dem Dichter diesem Schreiberdienste geleistet habe, an den Grafen Southampton richtet, sucht Fritz Mauthner (*Berliner Tageblatt* 1, 1. Januar 1918) eine beachtenswerte psychologische Erklärung von «Shakespeares Flucht aus der Welt» zu geben.

Die Suche nach dem wahren Verfasser der Shakespeare'schen Dramen geht unentwegt weiter, wie ein neues Beispiel zeigen mag. Im *Nineteenth Century and After* 490, LXXXII 1248ff. (Dezember 1917) gründet H. B. Simpson eine neue Hypothese auf die verschiedenen Schreibungen des Dichternamens. Die sämtlichen Werke von «Venus und Adonis» bis zur ersten Folio wurden unter dem Namen Shakespeare oder Shake-speare veröffentlicht (mit zwei geringen Ausnahmen: die Quarto 1598 der «Verlorenen Liebesmüh» zeigt die Schreibung Shakespere, die von «König Lear» 1608 Shak=speare). Anders ist es mit dem Stratforder Schauspieler und seiner Familie; hier ist ein Name, dessen Klang am besten mit Shakspere wiedergegeben wird. Wenn der Stratforder die Form Shakespeare gebrauchte, so war das nur ein «nom de plume». (!) Der Kernpunkt der Bacon-Kontroverse ist gerade, ob es der «nom de plume» des Stratforders oder eines anderen ist. Es ist unmöglich, daß der Name eine Maske für Lord Bacon ist. Dagegen ist nach dem Zeugnis der Kollegen und dem Ben Jonsons der Anspruch Shaksperes begründeter. Aber es ist schwer,

mit den Tatsachen, die wir über sein Leben, seine Herkunft, seine Jugend wissen, seine Belesenheit, seine juristischen Kenntnisse, seine Vertrautheit mit adligem Sport zu vereinigen. In seinem Testament ist keine Spur davon. In welcher Zeit seines Lebens kann er sich das alles angeeignet haben? Simpson meint nun, ein jüngerer Sohn einer adligen Familie, dem alle ebenerwähnten Kenntnisse eignen, geht nach London, verkehrt mit den Schauspielern, hilft dem armen Stratforder Shakspere, schreibt ihm die Werke, ahnungslos, daß sie dereinst unsterblich werden. Vielleicht wollte er seine ersten beiden Gedichte «Venus und Adonis» und «Lucretia» unter einem Pseudonym veröffentlichen: «his sense of humour was tickled to find that the «William Shakespeare» — a good enough pseudonym for the nonce — was taken to denote a worthy fellow who, competent as he might be to put together a play that would satisfy the taste of the groundlings, was quite incapable of such incomparably finished work as these.»(!) Die Heimat dieses geheimen Genies wäre in den Grafschaften Warwick oder Gloucester zu suchen.

Shakespeares italienische Kenntnisse.

Sir Edward Sullivan, der schon früher einige Beiträge zu diesem Thema veröffentlicht hat (vgl. Sh.-Jhrb. 40, 338) gibt neuerdings einen Überblick über die Beziehungen des elisabethanischen Englands und Shakespeares im besonderen zu Italien (*The Nineteenth Century and after* LXXXIII 138ff., 323ff.; Jan. und Febr. 1918). Besondere Aufmerksamkeit richtet er auf die Verwendung der italienischen Sprache in den Dramen. Shakespeare mochte seine Kenntnisse u. a. Robert Armin, einem Mitglied seiner Truppe, verdanken; auch John Florio war vielleicht einer seiner Helfer. Unter den Dramen enthält die «Widerspenstige» am meisten Italienisches. Auch «Hamlet» hat eine Menge, obwohl das Stück nach seinem Stoffe damit eigentlich nichts zu tun hat. (Sullivan gibt hier einen Hinweis auf Paolo Oranos Beitrag zum Book of Homage, worin Hamlet mit Giordano Bruno in Verbindung gebracht wird.) An Shakespeares geographischen Kenntnissen von Italien hat man vielfach Anstoß genommen. Aber was er über die Wasserwege erwähnt, wird von den italienischen Schriftstellern der Zeit bestätigt, z. B. von F. Leandro Alberti, Descrittione di Tutta Italia, Venedig 1568, dem ausführlichsten Werk in dieser Beziehung. Das Ergebnis des Artikels ist: Shakespeare kannte Norditalien gut. Seine italienischen Sprachkenntnisse befähigten ihn, mit Genauigkeit die verschiedenen Wasserwege des Landes zu beschreiben und einige Novellen und Dramen, auf denen seine Stücke oder Teile daraus beruhen, selber zu lesen.

John S. Smart (*The Mod. Lang. Rev.* XI 339) führt aus, daß die Namen einiger Shakespeare'scher Charaktere darauf deuten, daß der Dichter seine Kenntnisse des Italienischen in London lebenden Italienern verdankte. So gab es verschiedene Bassanios aus Venedig als Musiker in Diensten der Königin Elisabeth. Der in «Othello» erwähnte Marcus Luccicos, offenbar eine Verstümmelung aus Marcus Lucchese (wie schon Capell vermutete), erinnert an den in den State Papers Domestic 1618 erwähnten Paolo Marco Lucchese. Er war Besitzer einer Gastwirtschaft, und italienische Besucher Englands logierten in seinem Hause. Vielleicht verkehrte Shakespeare dort.

Von dem anglo-italienischen Sprachlehrer John Florio, dem elisabethani-

schen Pepys, und seinen möglichen Beziehungen zu Shakespeare handelt der Leitaufsatz in *The Times* Lit. Suppl. 835 (17. Jan. 1918). «Jedenfalls machten Shakespeare und Florio gemeinsame Sache gegen die akademische Welt.»

Zur Shakespeare-Ästhetik.

Die Stilprinzipien des germanischen Dramas im Gegensatz zum klassischen charakterisiert unter besonderer Bezugnahme auf Shakespeare Richard Müller-Freienfels in der *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 31, 593ff. Die wichtigste Stileigentümlichkeit des klassischen Dramas ist die Einheit des Ausdrucks, bei den Germanen dagegen das Streben nach Vielstimmigkeit. In der Shakespeare'schen Dichtung ist die kunstvolle Vielstimmigkeit zum Stilprinzip erhoben. In vielen Stücken ist von Einheit der Handlung kaum die Rede, der Zauber liegt gerade in der kunstvollen Verschlingung der Vielheit und dem anmutigen oder erschütternden Wechsel der Geschehnisse. Es ist kein unbedingt herrschender Held vorhanden, so wenig wie eine führende Oberstimme in einer Fuge. Der Klassiker strebt nach Zusammendrängung der Zeit, während der Germane ihr freies Spiel läßt, sie breit entfaltet und dem bewegten Werden volle Entwicklung gönnt. Die Fünfaktigkeit ist oft nur äußeres Schema, in Wirklichkeit haben die Stücke oft 30 und mehr Akte. Shakespeare läßt die Zeit als Verknüpferin der Geschehnisse erscheinen («Wintermärchen»). Beim Klassiker herrscht der Wille zur Klarheit, beim Germanen der Wille zur bewußten Unklarheit, Dämmerung, Irrationalität. Wie vieldeutig, hintergründig, abgründig ist die Tragödie Hamlets. Die Architektonik zeigt die geschlossene Form im klassischen, die offene im germanischen Drama. So deutet der Schluß oft über sich hinaus und ist gleichsam der Anfang eines neuen Werks (Fortinbras, Richmond in «Richard III.»). In der Menschengestaltung erstreben die Klassiker idealisierte Typen, die auf eine rationale Formel zu bringen sind; demgegenüber sind die Gestalten des germanischen Dramas viel weniger durchsichtig und nicht im mindesten erschöpft, wenn man sie als Typen hinstellt. Letzten Endes sind alle diese Stilgesetze verwurzelt in einer toto coelo verschiedenen Geistigkeit. Unsere Dichter haben aus sich selbst heraus neue Ideale geschaffen, die an Größe und Würde denen der Klassik nicht nachstehen, aber dennoch ihr gerade entgegengesetzt sind.

Zu Shakespeares Metrik.

In einem längeren Beitrage zu *Times* Lit. Suppl. 853, 855—57 (23. Mai, 6., 13. und 20. Juni 1918) schreibt M. A. Bayfield über «Shakespeare's Versification and the Early Texts». Er legt dem Blankvers eine trochäische Skansion zugrunde, wonach der Normalvers folgendermaßen zu zählen ist:

∪ : — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ ||.

I come to bury Caesar, not to praise him.

Da die letzte Silbe gewöhnlich weggelassen wird, ist die häufigste Form

To : sleep; per | chance to | dream: ay | there's the | rub ∧ ||.

Der Auftakt kann fehlen. In diesem Fall wird der erste Fuß gewöhnlich zerlegt (resolved), Trochäen am Versanfang sind verhältnismäßig selten. Jeder Fuß kann dreisilbig und (mit Ausnahme des letzten) sogar vier- und fünfsilbig sein.

Andererseits kann auch jeder einsilbig sein entweder durch Verlängerung der betonten Silbe oder durch eine Pause danach. Ein Vergleich zwischen den in Quartausgaben erhaltenen Stücken und ihrer Folioversion ergibt folgende Schlüsse: 1. Die Folio scheint eine metrische Textrevision zu enthalten, und zwar sind die metrischen Ansichten des Revisors offenbar nicht dieselben wie Shakespeares, wohl aber bis zu einem gewissen Grade die seiner Zeitgenossen. 2. Es ist nicht richtig, dreisilbige Füße durch Elision auf zweisilbige zurückzuführen. 3. Die schwachen Endungen sollten, wo sie durch Elision beseitigt wurden, wieder hergestellt werden. — Shakespeares dramatischer Vers enthält (im Gegensatz zur herrschenden Anschauung) eine große Zahl aufgelöster Füße, beträchtlich mehr als der seiner Zeitgenossen. Andererseits zeigen die Quartos und noch mehr die erste Folio die Tendenz, die Auflösungen durch freie Verwendung von Abkürzungen und durch andere Mittel zu beseitigen. Besonders wurde diese Methode zur Tilgung der schwachen Endungen verwertet. Wäre Shakespeare wirklich schon im Verse so sehr für die Abkürzung gewesen, dann müßte sich das erst recht in seiner Prosa zeigen. Das ist — abgesehen von der Sprechweise des niederen Volkes — durchaus nicht der Fall. Eine große Zahl von Verkürzungen, die Bayfield im einzelnen aufzählt, hat Shakespeare selbst nie verwendet, sondern sie sind erst durch Schauspieler oder Schreiber oder durch den Foliorevisor in die Texte hineingekommen. Der Text der Folio und sogar der Quartos ist deshalb nicht zuverlässig, und eine Revision des Shakespearetextes wäre vonnöten.

Gegen die Ausführungen Bayfields wurden in den folgenden Nummern des Blattes ernste Einwände erhoben, namentlich von Percy Simpson (858 vom 27. Juni und 868 vom 5. Sept.) und von J. Dover Wilson (859 vom 4. Juli), von letzterem unter Hinweis auf Shakespeares Handschrift (vgl. Edward Maunde Thompson, Shakespeare's Handwriting). Eine Antwort Bayfields fand sich in 863 (1. August 1918).

Sprichwörter bei Shakespeare.

Für einige bei Shakespeare und anderen Elisabethanern vorkommende Sprichwörter bringt Max Förster mittelenglische Belege bei, die beweisen, daß dort alte Volkssprüche zitiert werden, nicht neu eingeführte Renaissance-Sprichwörter (*Anglia* 42, 197ff.: Kleinere mittelenglische Texte). Z. B.: «Macbeth» I 7, 45: Letting I dare not wait upon I would, like the poor Cat i'th' Addage — ist eine Anspielung auf das Sprichwort: þe cat wold ete fish, but wold not wete her fet. «Komödie der Irrungen» IV 3, 62: he must have a long spoon that must eat with the devil — (auch «Der Sturm» II 2, 102) vgl. MS. Sloane 747 (ca. 1490): He that wyll with the devyll ete, a long spone must he gete.

V. Shakespeares Zeitgenossen.

Ben Jonson.

Eigentümlichkeiten des englischen Klassizismus beleuchtet P. H. Epps (*Studies in Philology*, North Carolina, XIII 184ff.) an Jonsons «Sejanus» und Miltons «Samson Agonistes». Jonson ist kein sklavischer Nachahmer der Alten. So folgt er nicht dem antiken Brauche, nur die Katastrophe zu zeigen, sondern führt seinen Helden noch in aufsteigender Handlung vor. Die Einheit von Zeit

und Ort wird im «Sejanus» nicht so streng wie in der griechischen Tragödie, wenn auch nicht so frei wie bei Shakespeare gehandhabt. Die Zahl der Charaktere ist viel größer als bei den Klassikern. Übereinstimmung findet insofern statt, als Jonson wie die Griechen eine zusammengesetzte Handlung vorführt, als seine Charaktere mehr Typen als Charaktere sind, als er in Arruntius, Silius und Sabinus ein chorisches Element einführt, und auch im «Sejanus» die ὕβρις des Helden die Ursache der Tragödie ist. Milton schließt sich in «Samson Agonistes» strenger an die Klassiker an, ergänzt aber den Begriff der ὕβρις durch die hebräische Idee von Gottes wohlgeordneter Absicht.

Herbert Wright (*The Mod. Lang. Rev.* XIII 322f.) bemerkt, daß Jonsons Kritik an Homer- und Virgilübersetzern: ihre Alexandriner-Übertragungen seien voller Prosa, sich nicht auf Jonsons Freund Chapman beziehen kann (wie David Laing gemeint hatte). Wahrscheinlich zielte er auf die tatsächlich sehr prosaische Übersetzung von Arthur Hall, der die ersten zehn Bücher nach einer französischen Übersetzung von Hugues Sal ins Englische übertrug und 1581 veröffentlichte. Chapman war in seinem vernichtenden Urteil über diese Leistung Jonson schon vorausgegangen.

George Chapman.

Interpretationen und Quellenstudien zu «Bussy d'Ambois» und «The Revenge of Bussy d'Ambois» bringt A. S. Ferguson (*Mod. Lang. Rev.* XIII 1ff.). Chapmans Geist war mit stoischer Lehre gesättigt, und die Sprache seiner Charaktere schöpft frei aus dieser Tradition. Aber häufig verwendet er seine Quellen nicht direkt. Seine Anspielungen beziehen sich nicht immer auf bestimmte Einzelstellen, sondern häufig auf die allgemeine Lehre. In einzelnen Fällen hatte er sicher nicht ein Buch vor sich, sondern knüpfte Bilder und Anspielungen aneinander durch irgend eine Assoziation, die durch die Situation gegeben war. Manche dunkle Stelle läßt sich erklären, indem man beim Aufschlagen der Quelle das verbindende Band zwischen anscheinend zusammenhanglos aneinander gereihten Gleichnissen findet, wie z. B. gleich in dem Eingangsmonolog von «Bussy d'Ambois».

Nach H. Dugdale Sykes (*Mod. Lang. Rev.* XIII 244ff.) hat J. M. Robertson in seinem Buch über Shakespeare und Chapman (vgl. Sh.-Jhrb. LIV, 97f.) den Beweis, daß Chapman der Verfasser von «A Lover's Complaint» und der Urheber des «Timon von Athen» sei, nicht geführt.

Thomas Heywood.

In seinem Stück «If you know not me» hat Heywood eine größere Entlehnung aus Stow's «Survey of London» verwendet. Die Szene in Dean Nowells Hause ist fast wörtlich daher übernommen. Auch die Beschreibung der königlichen Börse stammt aus dem «Survey», nicht aus den «Annales», wie Collier meinte (M. M. Frost, *The Mod. Lang. Rev.* XI 339f.).

«A Woman kill'd with Kindness» II 102 (Pearson). Statt «your griefe *abounds*» liest H. Dugdale Sykes (*Notes and Queries* 12. S. III 441f.) «rebounds».

Die Parnassus-Stücke.

In *The Modern Language Review* X 162ff. teilt G. C. Moore Smith die Hauptergebnisse einer Kollation der Handschriften mit Macrays Ausgabe mit und fügt einige Bemerkungen über die Verfasserschaft der Stücke hinzu. Es kommen für die drei Spiele wahrscheinlich zwei Verfasser in Frage, und zwar ist der eine der Urheber des «Pilgrimage», der andere der Verfasser der beiden «Returnes». Über letzteren wissen wir nichts, außer daß er wie der erste vermutlich ein Mitglied des St. John's College war. Verschiedene Anspielungen (vgl. Cambridge Review, 9. Febr. 1910) deuten darauf hin, daß der Verfasser des «Pilgrimage» William Dodd war (Scholar at St. John's November 1597, B. A. 1598/9, Fellow 26. März 1602, M. A. 1602). Das zweite «Returne»-Stück wurde wohl erst Weihnachten 1602/3 aufgeführt.

«The Two Noble Kinsmen.»

Nach H. Dugdale Sykes' Urteil (*The Mod. Lang. Rev.* XI 136ff.) gehört das Stück zu den Werken von Massinger und Fletcher. Der letztere kann an seinen metrischen Eigentümlichkeiten sicher erkannt werden. An Akt I, III 1, V 1 und 3 ist er nicht beteiligt. Rob. Boyle hatte schon früher Massingers Mitarbeit behauptet (*New Shak. Soc.* 1882). Ein Vergleich mit der Massingerschen Sprache in anerkannten Werken bestätigt diese Vermutung. Sykes bringt eine Reihe von sprachlichen Parallelen bei. Anklänge an Shakespeare werden als Ergebnis starken Shakespeare'schen Einflusses auf Massinger erklärt.

Spätere Dramen.

In *The Modern Language Review* XI 298ff. macht F. S. Boas Mitteilungen über neue Erwerbungen des Oxforder St. John's College. Sie bestehen in zwei akademischen lateinischen Dramen aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts und einer Handschrift der Blankverserzählung «Polyhymnia» von George Peele. Von den beiden Dramen heißt das eine «Mercurius siue Literarum Lucta» und ist verfaßt von einem gewissen John Blencowe, geb. in London am 29. Januar 1608/9, Mitglied von St. John's seit 1629. Es behandelt die Verbannung Merkurs aus dem Himmel und seine Rückkehr dahin mit Hilfe der Schicksalsgöttinnen. Das andere Drama ist von Joseph Crowther, hat keinen Titel, könnte aber nach seinem Stoff «Cephalus et Procris» heißen und stammt wohl aus dem Jahre 1626/7. Das Peele-Manuskript ist aller Wahrscheinlichkeit nach dasjenige, welches Dyce in seiner zweiten Ausgabe (1829) der Peele'schen Werke benutzte und das seitdem verschollen war.

Interessante Einblicke in die Handhabung der Bühnenzensur unter Karl I. gewährt die Handschrift des 1632 geschriebenen Dramas «The Lanchinge of the Mary; or, The Seaman's Honest Wyfe» von Walter Mountfort, worüber F. S. Boas in *The Times* Lit. Suppl. 830 und 831 vom 13./20. Dez. 1917 berichtet. Das Stück handelt von der Ostindischen Kompagnie und enthält zahlreiche Anspielungen auf die Amboina-Greuel. Amboina, eine Molukkeninsel, gehörte den Holländern. Die Ostindische Kompagnie hatte eine kleine Niederlassung dort. 1623 wurde ihr Leiter von dem holländischen Gouverneur Harman von Speult in Fesseln gelegt, grausam gefoltert und hingerichtet. (Der Stoff ist 1673 von Dryden verwertet worden.) Jede Anspielung auf die von

den Engländern noch nicht gerächte Untat mußte in dem Drama gestrichen werden. Ferner war es offenbar während der diplomatischen Verhandlungen 1633 nicht angebracht, über die Vermehrung der Flotte öffentlich zu sprechen. Darauf beziehen sich andere Striche des Zensors Henry Herbert. Auch die Hilfsmittel, die die Ostindische Gesellschaft der Flotte zur Verfügung stellen konnte, durften nicht behandelt werden. Ferner ist jede noch so harmlose religiöse Anspielung gestrichen. Aus weiteren Angaben über das Leben des Verfassers Walter Mountfort (*The Times* Lit. Suppl. 867/8 vom 29. Aug. und 5. Sept. 1918) geht hervor, daß er seit 1613 Angestellter der Kompagnie war und in verschiedene Mißhelligkeiten bei dieser geriet. Er hat das Stück wahrscheinlich während der Heimfahrt nach Europa geschrieben, in der Hoffnung, sich damit bei der Gesellschaft wieder in Gunst zu setzen.

VI. Zur elisabethanischen Bühne.

Auf Einzelheiten der englischen Bühne beziehen sich einige Bemerkungen von Thornton Shirley Graves in den *Studies in Philology* (North Carolina) XIII 110ff. Zunächst handelt er von der Bühnenbeleuchtung und bringt einige Belege für die Richtigkeit von Malones Ansicht, daß die Bühne von zwei darüber aufgehängten Armleuchtern mit etwa je einem Dutzend Kerzen erhellt wurde. Auch die Rampen wurden durch Lampen oder Pechpfännchen beleuchtet. Für die Überdachung der Bühne bringt er ein interessantes Zitat aus The Second Report of Dr. John Faustus (1594), Kapitel 8, bei (The Tragedy of Doctor Faustus scene in the Ayre, and acted in the presence of a thousand people of Wittenberg, An. 1540). Hier sind offenbar Eindrücke des Londoner Theaters verwertet. Daß die Hinterbühne erhöht war, läßt sich nach einigen Zeugnissen vermuten. Große Frontvorhänge wurden bei Hofe gebraucht, wahrscheinlich auch manchmal auf Universitätsbühnen zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Ob auch in Londoner Privattheatern, ist fraglich. Im allgemeinen nimmt man nur den Zwischenvorhang an. In den regulären elisabethanischen Theatern wurde der Vorhang erst nach Beendigung des Prologs geöffnet, der Epilog meistens bei offenem Vorhang gesprochen.

VII. Nachwirken Shakespeares.

Henry Purcells Shakespeare-Musik.

Für die Richtigkeit von Barclay Squires Vermutung, daß die Musik zu der Dryden-Davenant-Shadwell'schen Bearbeitung des «Sturm» von Henry Purcell stamme (vgl. Sammelbände der Internat. Musik-Ges. Juli-Sept. 1904) spricht eine von W. H. Grattan Flood (*The Times* Lit. Suppl. 866 vom 22. Aug. 1918) aufgefundene Ankündigung im Dublin Courant vom 3.—7. Jan. 1748/9, wonach am Freitag, dem 13. Januar, eine «Sturm»-Aufführung stattfand «with the original songs and Musick, compos'd by Mr. Purcell». Auch bei späteren Wiederholungen wurde dies, offenbar als Reizmittel, immer wiederholt. Ein ähnliches Zeugnis fand sich für Purcells Macbeth-Musik (*The Times* Lit. Suppl. 869 vom 12. Sept.). Man schrieb sie früher Locke zu, und sie wird deshalb auch in Barclay Squires Monographie über Purcells dramatische Musik nicht erwähnt. (W. H. Cummings trat schon 1882 für Purcells Autorschaft ein, ebenso W. J. Lawrence in der *Anglia* 1908.)

Der Abbé Prévost und Shakespeare.

Im 14. Bande seiner Zeitschrift Le Pour et Contre behandelte der berühmte Verfasser der «Manon Lescaut» Shakespeare und suchte ihn seinen Landsleuten nahezubringen. Er hatte dabei, wie J. C. Carpenter in *The Modern Language Review* X 196ff. erzählt, die meisten zeitgenössischen Kritiker gegen sich. Von den Franzosen wurden die Unkenntnis der Alten und die Vernachlässigung der «Regeln» als unverzeihliche Verstöße gerügt. Prévost gab beides zu, aber erblickte darin geradezu Vorzüge. Shakespeares Kompaß war die Natur. Man darf ihn nicht nach den Regeln, sondern nur nach dem gesunden Menschenverstand beurteilen. Trotz der Unkenntnis der Regeln erhob sich Shakespeare oft über die Meister des Altertums. Shakespeares Feingefühl ist größer als das des Sophokles, wie ein interessanter Vergleich zwischen «Hamlet» und «Elektra» beweist. Während Voltaire sich nur mit Shakespeares Tragödien befaßte, zog Prévost auch die Komödien in den Kreis seiner Betrachtung («Der Sturm» und «Die lustigen Weiber»). In doppelter Hinsicht hat Prévost die moderne Entwicklung geradezu vorweggenommen: er bediente erstens sich der historischen Methode und betrachtete Shakespeares Werke in ihrer Beziehung zu ihrer Entstehungszeit (wobei er allerdings annahm, daß Shakespeare in einem mehr oder weniger barbarischen Zeitalter lebte), zweitens der geographischen und forderte nähere Bekanntschaft mit England, seinen Sitten, seinen literarischen Idealen, um zum Verständnis des Dichters zu gelangen. Er selbst erfüllte diese Vorbedingung und deshalb ist sein Anteil an der Enthüllung des authentischen Shakespeare bei den Franzosen von wirklicher literarischer Bedeutung.

Goethe, Schlegel, Tieck und Shakespeare.

Einen Aufsatz über die Wandlungen, die Goethes Gedanken über Shakespeare durchmachten, leitet Eugen Lerch (*Berliner Tageblatt* 420, 18. August 1918) mit den Worten ein: «Goethes Verhältnis zu Shakespeare wird dadurch bestimmt, daß er ein Dichter war — das heißt ein Mensch mit heftigen Sympathien und Abneigungen. Der Dichter, und zumal der große Dichter, ist eine zu reiche Persönlichkeit, als daß er nicht in die Dichtungen des anderen Werte (oder auch Unwerte) hineinsehen, hineinlegen müßte, die sie gar nicht enthalten, die er aber selber gern darin sähe. Mit anderen Worten: der Dichter wird sich wesentlich anders verhalten als der Kritiker; er wird durchaus subjektiv verfahren, er wird alles andere sein als objektiv und gerecht, er kann es gar nicht sein — er will es nicht einmal sein. Und doch: gerade weil der Dichter so höchst persönlich urteilt, weil er gewöhnlich nur einen Wert gelten läßt, weil er nicht gerecht ist wie der Kritiker, der sich bemühen muß, für die verschiedensten Richtungen Verständnis zu gewinnen — gerade darum ist er noch eher als der kühlere Kritiker dazu geschaffen, neue Werte durchzusetzen und alte, überlebte zu vernichten.» Daß ein Mensch wie Goethe über einen Menschen wie Shakespeare durchaus nicht immer dasselbe gedacht hat, war die notwendige Folge davon, daß er ein Dichter war.

In einem «Nachwort» zu August Wilhelm Schlegels 150. Geburtstag bespricht Eugen Lerch (*Frankfurter Zeitung*, 23. Juni 1918) ausführlich die Shakespeare-Übersetzung, Schlegels Hauptwerk, ja, das Hauptwerk der deutschen Romantik überhaupt. Die Tragik der Romantiker, ihr Versagen im eigentlich

Schöpferischen, war auch die seine. «Geschmack und Verstand besaßen die Romantiker, besaß Schlegel im reichsten Maße — Schöpferkraft so gut wie gar nicht. Ihm fehlte das Elementare, das Dämonische, das triebhafte Schwergewicht, die große Persönlichkeit. Dieser Mangel machte ihn zu einem so glänzenden Übersetzer: nur wer selber ohne Persönlichkeit war, konnte in der gigantischen Persönlichkeit Shakespeares vollkommen aufgehen, daß uns aus dem deutschen Text nur der Dichter entgegenspricht, auch nicht im kleinsten durch die Art des Übersetzers gefälscht oder getrübt. Bei Schlegels Veranlagung war es wichtig, war es ein Glück für ihn und uns, daß er erst 1767 geboren wurde, vor 150 Jahren. Wäre er etwa fünfzig Jahre früher zur Welt gekommen, so hätte er Shakespeare sicherlich nicht anders behandelt als die Franzosen der Aufklärungszeit (nebst Gottsched), als alle «Geschmäckler» und die gesamte «gute Gesellschaft»: er hätte in ihm, wie Voltaire, einen «Hanswurst für den Pöbel», einen «betrunkenen Wilden» ohne Maß, ohne Geschmack, ohne «Kunst» gesehen. So aber fand er als Jüngling bereits eine lange Geschichte Shakespeares in Deutschland vor sich: sein Oheim hatte ihn entschuldigt, Bodmer ihn gelobt, Lessing ihn seltsamerweise als Vertreter der richtig verstandenen «Regeln» und des richtig verstandenen Aristoteles betrachtet, Herder dann als den Schöpfer einer eigenen Welt mit eigenen Regeln, bis die Stürmer und Dränger, zu denen ja auch der junge Goethe gehörte (mit seiner berauschten Rede «Zum Shakespeares-Tag»), ihn gerade wegen seiner Regellosigkeit anschwärmten und nachahmten — man denke nur an die erste Fassung des «Götz»! So kam Schlegel eben recht, um Öl auf die überschäumenden Wogen zu gießen und der Welt zu zeigen, daß Shakespeare keineswegs ein wüstes «Kraftgenie» im Sinne des «Sturm und Drang» ist, sondern eine Synthese der denkbar größten Naturkraft mit dem denkbar größten Kunstverstand. Bis dahin hatte man ihn entweder verständnislos verurteilt oder ebenso verständnislos verhimmelt oder günstigenfalls historisch begriffen — jetzt lernte man ihn wirklich kennen und als eine noch lebendige, noch überaus lebendige Gewalt erfassen. Erst seit dieser Zeit ist Shakespeare wirklich unser geworden und unser geblieben: erst seit dieser Zeit ist uns die unermeßliche Bereicherung durch ihn wirklich gesichert.» — Am Ende seines Artikels sagt Lerch: «Eins soll uns die Tatsache, daß Shakespeare erst zweihundert Jahre nach seinem Tode bei uns lebendig wurde, lehren: wir müssen dem Vorurteil des Publikums wie der Literaturprofessoren entsagen, als ob das Talent sich Bahn bräche. Nicht einmal das Genie bricht sich Bahn. Es genügt nicht, daß es da ist — es muß gesehen werden. Wir müssen ihm Bahn brechen, ihm, das vielleicht unerkannt unter uns lebt. . . . .»

Über den jungen Tieck und Shakespeare handelt H. Lüdeke in der *Neuen Züricher Zeitung* vom 23. und 24. Juli 1918. Er geht besonders auf ein in der Berliner Stadtbibliothek befindliches, bisher unbekanntes Manuskript von Tiecks Hand ein, das, chronologisch geordnet, Anmerkungen zu 21 Dramen Shakespeares enthält. Dieser Kommentar entstand wahrscheinlich während Tiecks zweiten Göttinger Aufenthalts (1794) und war wohl der erste Entwurf zu dem von ihm angekündigten Shakespeare-Buch, das nie erschienen ist. Anfangs recht summarisch, bald aber eingehender, zuletzt nach einer wohlüberdachten Disposition bespricht Tieck Quellen und Anlage des betreffenden Stückes, Motive, Charaktere, Situationen, Szenen und ganze Akte. Textkritische Bemerkungen sind sehr häufig, und nicht selten finden sich Anlässe, in

ausführliche Betrachtungen allgemein ästhetischen Charakters abzuschweifen — alles in langen Skizzen aus dem Stegreif, ohne daß ein Thema konsequent durchgeführt wäre. Dabei ist ihm das Dichterproblem an Shakespeare nicht so interessant wie der so frappant und gewaltig wirkende Dramatiker, und den Schwerpunkt der Betrachtung legt er daher nicht in den produzierenden Dichter, sondern in die Beziehung zum Publikum, auf das gewirkt werden soll. Das Werk ist dann nicht ein spontaner Ausguß des Dichters, sondern die Lösung einer Reihe von Aufgaben, die dem Künstler zur Erreichung seines Zweckes gestellt sind. Von diesem Gesichtspunkt aus besteht die Einheit des Werkes in der Einheitlichkeit des hervorgerufenen Eindrucks, d. h. in der Illusion .... Eine «weise Verteilung der Affekte und Unterordnung der Charaktere, feine Ankündigungen und Präparationen auffallender Handlungen», das ist das, «was man dramatische Kunst nennt». In dieser Kunst nur erscheint ihm Shakespeare als der unübertreffliche Meister. Doch ist Tiecks Anbetung nicht so unbedingt, daß er nicht die aus des Dichters Werken gezogenen Erkenntnisse dazu benutzt, Shakespeare gelegentlich aufs schärfste zu kritisieren und zu tadeln. Manche seiner Einwendungen und die Tatsache, daß er gewisse Unzulänglichkeiten Shakespeares durch das barbarische Zeitalter und des Dichters Bildungslosigkeit entschuldigen will, zeigen, wie tief der junge Tieck doch noch in der Ästhetik des französischen Geschmacks befangen war. Aber er strebte über die Grenzen der rationalistischen Ästhetik hinaus, und wenn er hinter den scheinbar unregelmäßigen Stücken Shakespeares eine «wunderbare Harmonie» wahrnimmt, wenn er in ihnen «unendliche, tiefe Züge» erblickt, «aus denen noch viele Ästhetiker Regeln für die Kunst abstrahieren werden», so zeigt das, wie sehr er den neuen Ideen der Romantik entgegenging.

VIII. Shakespeare auf der modernen Bühne.

Dramaturgisches.

Eine genaue Beschreibung seiner Inszenierung von «Heinrich V.» (in der Bühnenbearbeitung von Lewinger und Roenneke) am Karlsruher Hoftheater[1]) gibt Rolf Roenneke (*Die Scene* VIII 26ff.). Das Schwergewicht wurde auf die Prägnanz des Ausdrucks, auf das Wort gelegt. Der Schauspieler als Gestalter des Dichterworts sollte besonders in den Vordergrund treten, auf ihn und sein Wort sich Auge und Ohr des Beschauers konzentrieren. Auf Grund der Anregung der Münchener Shakespearebühne wurden in freier Verwendung zwei schlicht stilisierte, neutrale Rahmen geschaffen. Die Bühnenmusik (keine Schauspielmusik!) besorgt in Anlehnung an alte Musik Bruno Stürmer. Wenn der König auftritt, erklingt der motivische «Königsruf». Die Musik verzichtet auf jede Untermalung und Ausdeutung. Das ist besonders bei der Schlachtmusik des 2. und 4. Akts zu beachten, die sich aus verschieden rhythmisierten Signalen und Trommelwirbeln zusammensetzt und dadurch einen möglichst erregten Eindruck hervorrufen will. Auch hier bildet der «Königsruf» wieder den Höhepunkt.

Karl Franz Ettlingers Bearbeitung des «Perikles» wird von Hans Fredersdorff (*Die Scene* VIII 93ff.) besprochen. Die Bearbeitung ist frei.

[1]) Siehe das Referat von R. Raab unten p. 223.

aber zweifellos recht geschickt. Das Stück soll in das weiche Dämmern des Märchens gerückt werden. Der Dichter Gower ist in einen Chorus verwandelt worden. Zum Teil ist ihm ein neuer Text in den Mund gelegt. Auch sonst ist viel geändert. Im ganzen macht der «gefeilte» Shakespeare einen etwas parfümierten Eindruck. Geschickt ist die Einführung passender Sonette Shakespeares in Fulda s feiner Übertragung, wodurch manche kurze und leere Szenen mehr Fülle bekommen und Poesie atmen. Im ganzen ein Experiment, dessen Erfolg abgewartet werden muß.

Paul Sonnekalb teilt die Charakteristik mit, die Carl Seydelmann in einem Briefe an seinen Sohn vom Geist des alten Hamlet gegeben hat (*Die Scene* VII 8f.).

Weingartners Musik zum «Sturm.«

Felix Weingartner hat für das Darmstädter Hoftheater eine Musik zum «Sturm» geschrieben und aus diesem Anlaß in der *Neuen Freien Presse* 19356 (16. Juli 1918), anknüpfend an Erinnerungen an eine ältere Weimarer «Sturm»-Aufführung, eine Betrachtung über die Aufgaben, die die Musik in diesem Drama zu erfüllen hat, veröffentlicht. Er sagt darin:

«In allen seinen Dichtungen offenbart Shakespeare ein reiches Verhältnis zur Tonkunst, in keinem seiner Werke aber in so hohem Maße wie im «Sturm». Das metaphysische Wesen der Musik wird bei jeder Gelegenheit herbeigezogen, alles singt und klingt auf dieser Zauberinsel. Mit Musik wird Ferdinand zum Ort geführt, wo er Miranda findet. Unter Musik werden Gonzalo und Alonso eingeschläfert, um dadurch die beiden Bösewichte Sebastian und Antonio zu veranlassen, ihre verräterischen Absichten zu enthüllen. Mit Musik werden den Räubern an Prosperos Erbe lockende Speisen vorgetäuscht, die den begehrlich Zugreifenden mit strafenden Worten Ariels unter den Händen verschwinden. Musik höhnt selbst die betrunkenen Gesellen Trinculo, Stephano und Caliban, und Musik löst endlich den Wahnsinn der von Gewissensbissen befallenen Schuldigen. Die stimmungshebende Kraft der Musik ist heute auch für das Schauspiel von Wichtigkeit geworden. Man erkennt immer mehr, daß es in alter und neuer Literatur Werke und Szenen gibt, die der Umspinnung durch das klangliche Element nicht entraten können; ein moderner Schauspielleiter ist daher genötigt, auch musikalischen Fragen nicht ferne zu stehen.

Als der neue Intendant des Darmstädter Hoftheaters mich einlud, eine Musik zum «Sturm» zu schreiben, mit dem er seine dortige Tätigkeit im Schauspiel eröffnen will, da brauchte ich nicht lange zu überlegen, wohin Musik gehöre, denn Shakespeare gibt die deutlichsten Anweisungen. Musik auf der Bühne (das Klingen in den Lüften) wechselt mit teils melodramatischer, teils überleitender Musik im Orchester. Meine Bedingung, den Orchesterraum vor der Bühne zu dieser Vorstellung unsichtbar zu machen, wird in dem neuen Ideen stets sehr willig zugänglichen Darmstadt erfüllt werden. Auch über den Charakter der Musik blieb mir kein Zweifel. Der «Sturm» ist trotz seines oft ernsten Inhalts ein Lustspiel, freilich keine Komödie im Sinne des jugendlichen «Sommernachtstraums», sondern das Lustspiel des Weltweisen, der von hoher Warte auf die Leidenschaften und Irrtümer seiner Mitmenschen herabschaut. Der Orkan, der gleich am Anfang das Schiff des Königs und seine Bemannung ins Meer schleudert, ist kein wirklicher Sturm, sondern ein Blendwerk, das erschreckt,

aber nicht tötet, die Schicksale jedes einzelnen werden verwirrt, aber nicht gefährdet, und Versöhnung und Verzeihung für die Übeltäter ist das Ende. In seine kleine Hütte ladet Prospero die Gäste, wo er die letzte Nacht auf der Insel damit zubringen will, ihnen die Geschichte seines Lebens, «die wunderbar das Ohr bestricken muß», zu erzählen. Ein herrlich poetischer Schluß! Lese ich allerdings im sogenannten, bei Reclam erschienenen «Bühnen-Shakespeare», daß Prospero unter Verunstaltung der Verse die ganze Gesellschaft «zu den Böten» einladet, damit die abfahrenden Schiffe ein effektvolles Schlußtableau bilden, und daß der Luftgeist Ariel dem Prospero zum Abschied die Hand küßt, so frage ich mich, gewiß nicht ohne Grund, was denn eigentlich auf der Bühne alles geschehen darf, ohne von einem geläuterten Kunstgeschmack zurückgewiesen zu werden.

Der überlegen heitere Grundton der Dichtung, der die Tragik nur streift, gestattete mir auch, die phantastische Ouvertüre, die die erste, als Vorspiel gedachte, Sturmszene mit dem eigentlichen Beginn des Stückes verbindet, im wesentlichen auf den Lustspielcharakter zu stimmen. Ein Spiel ist unser Dasein. «Aus dem Stoffe der Träume sind wir gemacht; dies kleine Leben umfaßt ein Schlaf.» (Our little life is rounded with a sleep.) Eine solche Weltanschauung schließt bereits jene überlegene innerliche Heiterkeit in sich, die das Wesen jedes Lustspiels bildet. Auch uns umbraust heute ein Sturm, furchtbarer, als je einer seit Menschengedenken getobt hat. Hegen wir die Hoffnung, daß auch hinter den fürchterlichen Erscheinungen und Katastrophen der Gegenwart ein Prospero steht, ein Träger einer höheren Weltordnung, der uns aus den Wirrnissen der Zeit zu «künftig reinerem» Wirken emporhebt, und daß der Schlaf, der unser «kleines Leben» umfängt, für uns ein Erwachen zu einem geläuterten Dasein bedeuten möge. Dies ist wohl auch der tiefe, ernste und doch freudige Sinn von Shakespeares letztem Theaterstück, das uns mit dem Lächeln des Überwinders von der Zeitlichkeit zur Schwelle der Ewigkeit geleitet.»»

Theaterschau.

Das «Wintermärchen» in neuer Inszenierung.

Von Eugen Kilian.

Erst Dingelstedts Weimarer Inszenierung von 1859 hat dem Wintermärchen in weiterem Maße den Weg auf das deutsche Theater geebnet. Seine Bearbeitung mit der Musik Flotows hat jahrzehntelang unsere Bühnen beherrscht. Sie ist heute trotz ihrer großen technischen Geschicklichkeit und ihrer äußeren theatralischen Wirksamkeit veraltet. Ihr allzu opernhafter Charakter, ihre Willkür und Selbstherrlichkeit in der Behandlung des Textes, ihre Antikisierung der äußeren Gewandung widerspricht unserer heutigen Anschauung.

Den Meiningern gebührt das Verdienst, neue Wege für die Inszenierung des Stückes gewiesen zu haben. Das Original wurde in seine Rechte gesetzt, alle üblen Striche vermieden, der ganze störende Opern- und Ballettballast über Bord geworfen. Die Inszenierung brachte den bunten Renaissance-Charakter des Gedichtes zur Geltung, von allen Versuchen, die Widersprüche des Stückes in Ort- und Zeitkolorit auszumerzen, wurde mit vollem Rechte abgesehen. In der scheinbaren Inkonsequenz liegt die künstlerische Einheit der zeitlosen Märchendichtung.

Neue Anregungen gab die Inszenierung Max Reinhardts (1906). An Stelle der naturalistischen Bühnenbilder trat der Versuch einer großzügigen Vereinfachung und Stilisierung. Die ersten drei Akte wurden ausschließlich vor wechselnden Vorhängen gespielt. Aber im Schafschurfest des vierten Aktes kehrte man zu dem unkünstlerischen Panoramaprinzip eines überwundenen Naturalismus zurück. Die Einheitlichkeit der Vorstellung wurde dadurch zerstört. In der dramaturgischen Einrichtung des Textes bedeutete sie einen bedenklichen Rückschritt gegenüber den Meiningern. Wichtige Bestandteile der Dichtung, wie das tragikomische Idyll der Bärenszene und die Clownszene des fünften Aktes, die längst Heimatrecht auf unserer Bühne gewonnen hatten, wurden unbegreiflicherweise wieder preisgegeben.

In allen bisherigen Aufführungen hatte man eines beibehalten: die Akteinteilung. Sie wird freilich illusorisch, wenn man die Verwandlungen innerhalb des Aktes mittels Zwischenvorhang vollzieht, oder einem beliebten heutigen Brauche entsprechend, das ganze auch dem Namen nach in «Bilder» gliedert. Man kann den Organismus des Shakespeare'schen Kunstwerkes nicht grausamer zerstören, als durch die Zerreißung des Dramas in Bilder, die durch Vorhang und mehr oder minder lange Pausen von einander getrennt sind.

Meine Karlsruher Einrichtung von 1904 war demgegenüber bedacht gewesen, bei einer lückenlosen Wiedergabe des Gesamtgedichtes jede Unterbrechung innerhalb des Aktes zu vermeiden (vgl. das Buch dieser Einrichtung, Reclam Nr. 5026). Neue Wege beschritt die Inszenierung, die ich im November 1914 für das Münchener Hoftheater besorgte. Die Akteinteilung wurde erstmals völlig preisgegeben: sie besitzt bei Shakespeare, wie bekannt, keinen beglaubigten Wert. Es liegt kein Grund vor, sich an sie zu binden. Das geschieht auch in England nicht, wo Beerbohm Tree mit Vorliebe zu einer dreiaktigen Gliederung der Dramen geneigt hat. Auch in Deutschland gibt man vielfach, namentlich bei den Lustspielen, der Dreizahl der Akte den Vorzug. Beim «Wintermärchen» empfiehlt es sich, auch davon abzusehen und das ganze in zwei Teile zu gliedern. Entsprechend der organischen Anlage des Gedichtes und seiner natürlichen Zweiteilung: der tragische erste Teil und der heitere, versöhnlich ausklingende zweite Teil, getrennt durch einen zeitlichen Zwischenraum von sechzehn Jahren und überbrückt durch den Chorus der Zeit. Beide Teile sind ohne Unterbrechung durchzuspielen — ein ungeheurer Gewinn für die Bühnenwirkung des Stücks. Namentlich für den ersten Teil. Diese Szenenreihe, in der sich die Leidenschaft des Leontes, jedes verständlichen Grundes entbehrend, in jäher Überstürzung bis zum vollen Wahnwitz steigert, verträgt keine Unterbrechung und keinen Ruhepunkt. Der Hörer darf nicht zur Besinnung kommen. Wie in atemloser Hast müssen diese Szenen an ihm vorüberjagen und ihm keine Zeit zur Überlegung lassen. Schlag auf Schlag müssen die Tollheiten des Verblendeten auf ihn niederrasseln bis zum gewaltigen Höhepunkt der Handlung: seinem Zusammenbruch in der Gerichtsszene (III, 2). Die pausenlose, von keinem Akteinschnitt unterbrochene Wiedergabe jener Szenen ist geradezu das dramaturgische Problem dieses Dramas. Auch die freie Behandlung der Zeit mit ihren Widersprüchen kommt dem Zuschauer dadurch nicht zum Bewußtsein.

Die Möglichkeit zu einer ununterbrochenen Abwicklung beider Teile bot die Einrichtung der in München hierfür geschaffenen Stilbühne. Sie gestattete ein abwechselndes Spiel auf der neutralen Vorderbühne und der dekorativ ausgestatteten Hinterbühne. Der architektonische Rahmen der Vorderbühne trug, entsprechend der Gewandung, in die das Stück gekleidet wurde, Renaissance-Charakter. Steinsitze waren zu beiden Seiten angebracht. Der Vorhang in Goldbronce, der sie abschloß, gab ihr einen warmen, anheimelnden Charakter.

Beginn des Stückes: erhöhte Gartenstraße auf der Hinterbühne. Abschließende Balustrade, in der Mitte eine altanartige Ausbuchtung mit eingelassener Marmorbank. Dahinter Rundhorizont. Einige wenige exotische Vegetation ragt aus dem tiefer gelegenen Garten in die Höhe. Heiterer Märchencharakter muß dem Auge des Beschauers aus dem einfachen, aber stimmungsvollen Bilde entgegenstrahlen.

Heitere Tafelmusik hinter der Szene hat bei geschlossenem Vorhang eingesetzt und begleitet den ersten Dialog zwischen Camillo und Archidamus. Dazu wiederholtes Lachen, Becherklingen, Tafellärm aus der Ferne. Archidamus ist in übermütiger Weinlaune, leicht angesäuselt — in diskreter Andeutung. Rasch und lebendig, in frohester Tafelstimmung sprudelt er seine Reden heraus. Camillo geht liebenswürdig, aber in etwas vornehmer Zurückhaltung, auf den Ton des Gastes ein. Die Witzeleien, in denen das Gespräch

ausklingt, werden von Archidamus mit lautem Gelächter begleitet. Die Musik ist mittlerweile verstummt. Breite Fanfaren kündigen den Auftritt des Hofes an. Dieser erscheint von oben. Auch hier übermütig ausgelassene Tafelstimmung, die nur durch die ernste Gestalt des Königs in scharf kontrastierender Weise unterbrochen wird. Das Gefolge in lebhaftem Gespräch und häufig wechselnden Gruppen auf der Terrasse, Leontes, Hermione und Polyxenes treten über die Stufen herab nach vorn. Das Gefolge verliert sich im Laufe der ersten Szene nach beiden Seiten. Die Bühne bleibt ausschließlich den drei Hauptpersonen. Nach Schluß der großen Szene zwischen Camillo und Leontes (Leontes: «So will ich freundlich scheinen, wie du rietst») geht der König oben ab. Der Vorhang der Vorderbühne schließt sich, Camillo hat mittlerweile einen lebhaften Gang gemacht, in dem seine starke innere Erregung über das an ihn gestellte Ansinnen zum Ausdruck kommt. Dann spricht er seinen Monolog («O unglückscl'ge Frau!») auf der Vorderbühne vor dem Vorhang, wo auch das folgende Gespräch zwischen Camillo und Polyxenes geführt wird. Die Bühne ist irgend ein Vorraum des Palastes. Mit dem schleunigen Abgang der Beiden (Camillo: «Gefällt's Eu'r Hoheit, den Augenblick zu nützen! Kommt, hinweg!») durch eine Seitentür der Vorderbühne, öffnet sich der Vorhang: es folgt auf der Hinterbühne die Szene in Hermiones Gemach (II, 1). Für diese und die weiteren Szenen, die in einem Innenraum spielen, werden auch für die Hinterbühne nur abschließende Vorhänge in verschiedenen Farben verwendet. Ein allzu scharfer Kontrast zu den Szenen auf der neutralen Vorderbühne wird dadurch glücklich vermieden. Wenige, aber sorgfältig ausgewählte Möbel und Ausstattungsstücke geben dem stilisierten Raume seinen jeweiligen Charakter. Hermione auf einem Ruhelager, bei ihr spielend und sie quälend Mamillius. In einiger Entfernung die beiden Damen, die eine am Stickrahmen, die andere mit der Laute beschäftigt. Die kurze Zwischenszene II, 2 zwischen Paulina, dem Kerkermeister und der Dame der Königin spielt vor dem Vorhang; sie ist an keine bestimmte Örtlichkeit gebunden. Es folgt auf der Hinterbühne die Szene, wo Paulina mit dem Kinde in das Gemach des Königs dringt (II, 3). Schwere, düstere Farben, im Gegensatze zu den hellen, sonnigen Tönen, die Hermiones Gemach umspielt haben. Paulina erscheint unten auf der Vorderbühne; hier treten ihr die Hofherren in scheuem Geflüster entgegen, um ihr den Eintritt zu verwehren. Sie durchbricht ihre Reihen mit Poltertönen, die der Hofsitte spotten, und drängt sich über die Stufen hinan in die unmittelbare Nähe des Königs. Zum Schluß der Szene künden ferne Posaunenfanfaren die Rückkehr des Orakels an. Über dem in seiner Vereinsamung zurückbeibenden König schließt sich der Mittelvorhang. Auftritt der beiden Orakelboten auf der Vorderbühne (III, 1). Schauspielerisch ist dies Gespräch zwischen Cleomenes und Dion, damit es in stimmungsvoller Weise die folgende Gerichtsszene vorbereite, mit besonderer Sorgfalt zu behandeln. Tiefe weihevolle Ergriffenheit muß aus den Reden der beiden herausklingen — der Nachklang der Eindrücke von heiliger Stätte. Sehr stark, durch eine Spielpause eingeleitet, leise flüsternd, aber scharf und bestimmt müssen die ahnungsvollen Worte über den Ausgang des bevorstehenden Gerichts betont werden («Dies Gericht, das mit Gewalt die Königin schuldig macht, gefällt mir nicht» usw.). Wird die kleine Szene richtig gespielt, so ist sie ein prachtvoller Stimmungsakkord zur Einleitung der Gerichtsszene.

Diese selbst spielt auf der Hinterbühne in einer offenen Säulenhalle. Vier mächtige Pfeiler begrenzen sie. Dahinter Lufthorizont. Auf fünf Marmorsesseln, die geradezu gegen den Zuschauer blicken, der Oberrichter und vier Richter, alle in tiefem, venetianischem Rot, der einzigen leuchtenden Farbe in dem Steingrau und Himmelsblau des einfachen szenischen Bildes. Etwas seitwärts von der Richterbank, ebenfalls mit der Front gegen die Zuschauer, der Sitz des Königs. Auftritt der Königin mit ihren Frauen von der einen Seite der Vorderbühne, von der anderen die des Orakels, und seiner Begleiter. Auf Mitwirkung des Volkes, für das Shakespeares Text keinen Anhalt bietet, wird verzichtet.

Notwendig dagegen ist der Ausblick in die ferne Landschaft, deren Stimmung die Vorgänge der Szene zu unterstützen hat. Sie verfinstert sich bei dem ersten Donnerschlag (Leontes: «Wir tagen weiter, dies ist barer Trug»). Bei den folgenden Donnerschlägen beginnt sich die Bühne allmählich zu entleeren. Die Priester, die Richter, Hermiones Frauen stieben verstört nach allen Seiten auseinander. Als Paulina hereinstürzt, um den Tod der Königin zu melden, ist Leontes allein mit wenigen Hofherren. Nach den Worten: «Recht so, recht: Du kannst zuviel nicht sagen, ich verdiene die Flüche aller Zungen», wankt er, auf Cleomenes gestützt, die Stufen herab auf die Vorderbühne, schleppt sich seitwärts und sinkt wie vernichtet auf einem Steinsitz zusammen. Dion und Paulina folgen scheu und flüsternd. Ein langanhaltender schwächerer Donnerschlag begleitet diese stumme Szene, während deren sich der Vorhang der Mittelbühne langsam schließt. Nun sind der König, Paulina und die beiden Hofherren allein auf der Vorderbühne, wo der letzte Teil der Szene bis zum Abgang des Königs («Gelob' ich täglich dir zu halten. Kommt») vor dem Vorhang spielt.

Während dieser Szene wird die Hinterbühne für die Bärenszene (Böhmen. Eine wüste Gegend unweit dem Meere) umgebaut. Ein Juwel der Dichtung, ist sie überdies unentbehrlich; sie darf unter keinen Umständen fehlen. Sie bildet den organischen und kunstvoll gefügten Übergang aus der Tragik des ersten Teils zu dem heiteren Idyll des zweiten Teils. Nur ästhetische Barbarei kann ihre Bedeutung im Kunstwerk verkennen. Der unmittelbare Anschluß an den düsteren Ernst der Gerichtsszene ergibt eine künstlerische Wirkung, die ohne gleichen ist — auch wenn sich diese Wirkung nicht in lauten Beifallsstürmen der großen Masse zu äußern pflegt.

Die Dekoration der Szene ist so anzulegen, daß das Meer selbst hinter den vorgebauten Felsen usw. nicht zu sehen ist. Das Wüten des Sturmes auf dem Wasser, wie es nachher durch den Mund des jungen Schäfers beschrieben wird, muß der Phantasie des Zuschauers überlassen bleiben. Die Gewitterstimmung zu Beginn des Auftritts hat sich während Antigonus Monolog zu immer stärkerer Dunkelheit und einem heftigen Wüten des Sturmes zu steigern. Der Bär bleibt selbstverständlich hinter der Bühne. Daß Antigonus ihm zum Opfer fällt, muß dem Zuschauer durch die Anordnung der Regie verständlich werden (vgl. die Anweisungen meiner Bühnenausgabe S. 55). Nach dem Auftritt des alten Schäfers und während des folgenden Gespräches zwischen ihm und seinem Sohne beginnt sich der Schauplatz langsam aufzuhellen, der Sturm hat aufgehört, zum Schluß der Szene liegt die Landschaft im strahlenden Sonnenschein. Sie wird im Wechsel ihrer Stimmung zum Symbol.

Der zweite Teil wird durch den Chorus der Zeit eingeleitet. Verkörperung und dekorative Umrahmung lassen der Phantasie des Spielleiters den freiesten

Spielraum. In England und in Deutschland hat man dazu schon die mannigfachsten Wege eingeschlagen. Vielleicht kommt auch hier die einfachste Lösung dem Ziele am nächsten. Ein umständlicher dekorativer Aufbau ist kaum anzuraten und lohnt sich nicht. Meine Münchener Inszenierung ließ die Zeit als uralte Frau in der Spalte des Mittelvorhangs eben sichtbar werden. Im Dunkel des Raumes war nur ihr aschgraues Antlitz durch ein fahles Licht schwach beleuchtet. Harfenakkorde präludieren und begleiten ihre Reden, wo diese sich zu einem höheren phantastischen Schwunge erheben (meine Ausgabe S. 58).

Wenn die Musik in der Ferne verklungen, erhellt sich die Bühne: vor dem Vorhang wird das Gespräch zwischen Polyxenes und Camillo (IV, 2) in der unveränderten Fassung des Originales gesprochen. Es spielt irgendwo in Böhmen und bedarf in seiner rein verstandesmäßig orientierenden Absicht keines bestimmten dekorativen Hintergrundes. Dann folgen die Szenen des Schafschurfestes auf der Hinterbühne. In seiner dekorativen Gestaltung, die Einfachheit mit starker Stimmungskraft verbinden muß, hat die Fähigkeit des ausstattenden Künstlers eine schwere Probe zu bestehen. Für die Anordnung dieser herrlichen Szenen hat die englische Inszenierung B. Trees und das Beispiel der Meininger höchst beachtenswerte Vorbilder geschaffen. Das Wichtigste ist freilich, daß für das burleske Kleeblatt Autolycus und die beiden Schäfer drei komische Schauspieler ersten Ranges, für Florizel und Perdita zwei Darsteller, die frische und anmutigste Jugend ausstrahlen, zur Verfügung stehen. Ob der Auftritt des Knechtes (m. Ausgabe S. 70) zu spielen ist, wird davon abhängen, ob für die kleine Episodenrolle ein Darsteller mit ausgesprochener Drollerie vorhanden ist. Nur mit einem solchen ist sie anzuraten.

Der letzte Teil dieser Szenenreihe, der burleske Auftritt, wo Autolycus als Hofmann verkleidet den Schäfern entgegentritt und sie zum Besten hat, ist vor dem Vorhang zu spielen, damit der unmittelbare Anschluß von V, 1 dadurch ermöglicht werde. Jene Szene bedarf des landwirtschaftlichen Hintergrundes nicht mehr, sie spielt irgendwo auf der Wanderung der beiden Rüpel zum Königspalast und ist in ihrer Wirkung ausschließlich auf die schauspielerische Wiedergabe der drei Figuren gestellt. Wenn die Schäfer mit den Habseligkeiten des Findelkindes aus der Hütte getreten sind, verbirgt sich Autolycus und eilt zur Seite ab. Mit dem Schluß ihres Gespräches («Gut, komm zum König; wegen dessen, was in diesem Bündel ist, wird er sich hinter den Ohren kratzen. — Gebe der Himmel, daß er im Schloß ist») gehen die Schäfer auf der Hinterbühne ab. Der Mittelvorhang schließt sich, und auf der Vorderbühne erscheinen von einer Seite die Schäfer, von der anderen Autolycus in seiner Verkleidung.

Wenn der Vorhang sich nach dem Abgang der Dreie wieder öffnet, zeigt sich die Terrasse, auf der das Stück begonnen hat. Ein musikalischer Auftakt hat den Übergang zu den folgenden ernsten Szenen zu vermitteln. Die letzten Takte eines Requiems, von vier Frauenstimmen gesungen, sind aus der Ferne vernehmbar. Der König kehrt aus einer nahen Kapelle von einem Sühnegebet für die tote Gattin zurück. Er erscheint während des Gesanges, müde auf Cleomenes gestützt und läßt sich in schwerem Brüten auf der Terrasse nieder. Paulina folgt nachdenklich, tritt teilnahmsvoll zu dem Trauernden und beginnt, nachdem die Musik verklungen: «Mein Fürst, Ihr habt genug getan» usw. Die burleske Zwischenszene der Rüpel mit Autolycus, eingeleitet durch den ebenso wundervollen wie unentbehrlichen Bericht des Cleomenes über die Wieder-

erkennung der Gefundenen (V, 2) spielt vor dem Vorhang. Dann folgt auf der Hinterbühne die Schlußszene in Paulinas Haus, die dekorativ in möglichst einfacher, großzügiger Weise behandelt werde und die Bildwirkung auf die Enthüllung der Statue vereinige. Der ganze Schluß des Stücks mit dem langsamen Abgang aller Beteiligten muß von der in der Ferne verklingenden Musik umspielt sein. Für den Text bleibt die Fassung meiner Bühnenausgabe (Dorothea Tieck revidiert von Conrad) maßgebend.

In der Behandlung des Kostüms muß der märchenhafte bunte Renaissance-Charakter des Stückes zur Geltung kommen. Alles historisch Gebundene ist zu vermeiden. Wie das Gedicht heidnische und christliche Anschauungen, das Orakel von Delphi mit dem Maler Julio Romano, den Kaiser von Rußland mit dem Rüpeltreiben des lustigen Altengland zusammenwürfelt, so müssen unter Zugrundelegung des Renaissance-Charakters, aber frei und zwanglos, in bunter Phantastik die verschiedensten Farben in der Inszenierung ineinander spielen. Ebensowenig darf für die Szenen im «meerumspülten Böhmen» ein streng festgehaltenes böhmisches Nationalkolorit gewählt werden. Auch hier vermag nur eine völlig unreale, freie und phantastische Behandlung der Dichtung zu geben, was der Dichtung ist.

Wegeners Shakespeare-Kunst.

Von Max Freyhan.

Wegeners Shakespeare-Kunst bedeutet vor allem dies eine befreiende Erlebnis: hier ist nach Adalbert Matkowsky wieder einmal ein Phänomen erdverwurzelter, organischer Daseinsfülle ins Licht der Bühne emporgestiegen, und wieder einmal stürmt hier der heiße Atem einer jedes Maß überspringenden Leidenschaft und Unersättlichkeit.

«Ach, warum nagst du so die Unterlippe?
«Dein ganzer Bau erbebt in blut'ger Wut!» —

diese aus Todesschauern hervorgeängsteten Worte Desdemonas hallen nicht ins Leere, werden sie zu diesem Othello gesprochen. Ein Koloß, bis in seine Grundfesten erschüttert, drängt hier heran, von wetterleuchtenden Vorzeichen der Katastrophe umflammt — der Tod selbst, die Zerwühlung alles Lebens, steht vor dem Tor und zwingt Einlaß . . . . .

Denn das ist das Wesen Wegener'scher Shakespeare-Kunst, seiner Othello- wie seiner Macbeth- und Richard-Gestaltung, daß sie einen Urstand der Natur, unterirdische, übersinnliche Zuckungen elementaren Geschehens in Sichtweite zu rücken die herrische Gewalt besitzt. Schimmerte über Matkowskys kraftgenialen Charakteren irgendwie immer ein sonniger Schein der Güte, leuchtete ihr Auge irgendwie von einer traumverlorenen Gutherzigkeit und lachenden Kindereinfalt, so kennt Wegeners Darstellung keine Minderung, kein Nachgeben und Versänftigen im Ausmaß solcher überlebensgroßen Bilder. Er wird nie eigentlich weich, lyrisch als ein beseelter Mensch, sondern er zeigt eine andere Seite der Natur als Schöpferkraft, er läßt sie wie als Gewalt und Schwung und Sturz nun auch als Milde, Liebe, Zartheit erscheinen — stets aber bleibt, was er gibt und versinnbildlicht, einem außermenschlichen Zusammenhange ein-

geordnet; er ist weniger in solchen Zügen, liebender, sehnsüchtiger, von irgend einem Gefühl überfluteter Mensch, eine seelisch bewegte Subjektivität, als vielmehr die seelische Potenz in ihrer Auswirkung selbst, eben selber dies Element, diese Sehnsucht, dieser Eros.

So ist Wegener wie kaum einer geschaffen, Shakespearische Welt aus ihren Tiefen zu heben, ihre Unermeßlichkeit hinzuspannen und die geheimen Dämmerungen um sie zu breiten, von denen alles Kosmische umwittert ist. Dieser Künstler, der so Element ist, daß auch das Subjektivische ihm nicht als Selbstwert gilt, sondern als geboren aus dem Element und wieder in dieses verfließend — dieser ist vor allem berufen, das Riesenmaß Shakespearischer Tatmenschen ganz zu füllen. Hier darf und muß er sein, was deren Wesen ausmacht: restlos, schrankenlos, nachsichtlos nur — Element.

Doch nicht nur dieses ist es, daß Wegeners große Shakespeare-Gestalten die echte Shakespeare-Atmosphäre von sich ausströmen und in alles ergießen, was durch die andern, was mit den andern, was in Landschaft, Staat, Palast, kurz, ringsher in der Welt geschieht — das ist das allgemeine Wahrzeichen dieser Schauspielkunst. Darüber hinaus greift Wegeners deutende Gebärde aufspürend hinein in die feinsten Verstrickungen des dramatischen Gewebes und lehrt hier die Ökonomie der Tragödie als solcher auf geistreichste Weise verstehen; geistreich, wohlgemerkt, nicht in dem Sinne, als ginge Wegeners Schaffen bewußt auf solche Bloßlegungen und Enthüllungen unsichtbarer Verbindungsfäden aus; dies wird ihm zwanglos, gleichsam als fühlte die aus Urkräften gespeiste Dichtung Shakespeares, daß hier ein Gestalter kommt, selber aus Urzentren kosmischer Bezirke: dem mag sie willig ihre Schleier heben.

Wie der schaffende Poet an sein Werk, so tritt Wegener an den von ihm zu verlebendigenden Charakter. Hat die Ästhetik der Tragödie ein Schönheitsgesetz darin gefunden, daß der gesamte Stimmungsgehalt der Dichtung wie eine aufrauschende Ouvertüre, ein hereinbrechender Akkord — in gedrängtestem Aufriß dem ganzen präludierend — zunächst einmal hingeworfen werde, so formt Wegeners Kunst dieses Mittel des Dramatikers genial-schöpferisch um zu einem solchen des Tragöden und macht für die Entfaltung der tragischen Gestalt die Kräfte fruchtbar, die in der Tragödie selber wirksam sind. Bei seinem ersten Auftritt als Othello, im Gespräch mit Jago, wird von ihm die Erscheinung ins Kolossale, Monumentale gesteigert. Dieser gewaltige, königliche Leibesbau in der straffen Zusammenraffung seiner Glieder ist ganz gebändigte Kraft, ertrotzte Herrschaft über die Stürme wilden, fessellosen Bluts und ist doch auch mehr, ist doch ein anderes noch, wie das geschlossene Auge kündet: ein Visionäres, Traumwandelndes, Künstlerseelenhaftes schwingt tönend von dieser erzgegossenen Größe, ein schweifendes Zurückerinnern zu fernen Landen abenteuerlicher Schönheit, und in diesem einen plastischen Wurf ist die Grundgewalt aller Othello-Tragik, eh' noch ein Wort gesprochen, in ihre Tiefen hingewühlt: der gebändigte Wilde, der zauberische Beschwörer phantastisch-märchenhafter Bilder — der ist es, der Desdemona sich gewann und daran stirbt.

Und wie bei dieser Herausstellung seines Othello eine fortreißende Kraft des Visionären am Werke ist, so bedeutet es überhaupt vielleicht den entscheidendsten Akzent Wegener'scher Shakespeare-Kunst: visionär zu sein, ins Übersinnliche verloren, ins Unendliche. Mit diesem seinem Vermögen dringt er in

die wirr-verschlungenen, dämmernden Mysterien der Macbeth-Psyche und wieder — gleich in der ersten Hinbreitung der Gestalt — webt er um sie alle Schleier und sinnierenden Versponnenheiten dieses nachtwandlerischen Träumers von Krone und Purpur.

«Sieh, wie verzückt starrt unser edler Freund!» — und wir schauen mit Banquo auf Macbeths Auge, ins Weite irrend, wo die Schicksalsmächte ihren Spuk treiben mit den Menschen und Gipfel ihnen vorgaukeln, zu denen man steigt durch Blut, tief, tief durch Blut . . . . . Weil Wegener gleich in dieser grundlegenden Eingangsszene seinen Macbeth vom Visionären faßt, löst er seine Rätsel, indem er ihn ins Rätselhafte, Irrationale hebt.

Nicht gesagt zu werden braucht, daß diese Kunst portraitmäßiger Gesamtfixierung eines Menschenbildes vor der Sonderentwicklung seiner einzelnen, vielfarbigen Züge besonders da ihre ganze dramatische Bedeutsamkeit erhält, wo die Dichtung selber der Symphonie der Charakterwerdung das umfassende Motiv dieses Charakters signalisierend vorausschickt. Richards III. erster Monolog wird so unter Wegeners gestaltender Hand zu einer letzten Entzifferung der geheimnisvollen Zeichen dieser Antlitzschrift. Wie ein Porträt will der Künstler hier wirken, wenn der Vorhang aufschwebt und dieser Richard, in einen Winkel an der Straße gekauert, zunächst nur dasitzt, stumm, ein Stiefkind der sonnigen Welt, ein Ausgestoßener, ein Verbrecher aus Ekel vor sich selbst, ein Frevler, weil sein schönheitspürender Sinn nicht dulden mag, daß er — der Widrig-Häßliche — ein Makel ist am Bilde aller Schönheit. So wird Wegeners schweigendes, zunächst bloß zuständlich sich gebendes Spiel zu einer feinsinnigen Deutung und kongenialen Ausschöpfung dieses Selbstgespräches, dieser Selbstzerfleischung.

Steigert in dieser Eingangsstudie zu Richard III. Wegener eine Szene, deren tragische Wucht an sich schon unverkennbar ist, mit seiner porträtierenden Meisterschaft nur zu ihrer vollen, verborgenste Gründe der Menschennatur entschleiernden Größe, so weiß er darüber hinaus auch Teile des Dichtwerks zu erhellen, die ohne das Licht seiner Darstellung vielleicht nicht so hervortreten, inmitten des ganzen nicht so einprägsam, von so zeugender Kraft sich erweisen würden. Der Streit zwischen dem trunkenen Cassio und Montano wird hier zum Anlaß, um zum ersten Male die Flammenzeichen der Othello-Natur auflodern zu lassen: ein raubtierartiger Sprung die Stufen hinab, das Schwert steil zwischen den Hadernden, und alle Instinkte des Jähzorns und der anrasenden Wut, noch ungewohnt an diesem Mohren, jagen gleich einem Wetterschlag ins Bild der Szene:

«Mein Blut beginnt zu meistern die Vernunft;
«Und Leidenschaft, mein helles Urteil trübend,
«Maßt sich der Führung an; reg' ich mich erst,
«Erheb' ich nur den Arm, dann soll der Beste
«Vor meinem Streiche fallen. . . . . .»

Nun ist der Wilde aufgepeitscht, und indem dieser Vorgang vom Künstler in eine solch unmittelbare Greifbarkeit gerückt wird, schafft Wegener hier schon den Hintergrund für die kommenden Worte vom Chaos, vor dessen Wiederkehr Othello graut.

Dieses geistig feinbegründete Verteilen der Lichter, diese Fähigkeit Wegeners, in die Struktur der Shakespearischen Tragödie selbst hineinzuleuchten und den einzelnen Elementen der Gesamtschöpfung ihre besonderen, eigenbedeutsamen Valeurs abzufragen und so ihre Kraft überraschendster Erhellung erst ganz zu versinnlichen, hängt mit einer anderen Stärke seiner Kunst zusammen, die seine Menschen erst zu Shakespeare-Menschen macht. Ist Shakespeare die Fülle, die Unerschöpfichkeit, der bunte Wirbel alles weltlichen Geschehens, so ist Wegener sein berufener Gestalter. Von Augenblick zu Augenblick waltet seine Phantasie, mischt er neue Farben zu neuen Verbindungen, erlauscht er den Situationen, den Zuständlichkeiten ihre geheimsten, tiefst strömenden Bewegtheiten und wirkt so Leben, d. h. Shakespearische Welt, weil er die Unermeßlichkeit des Momentanen und die Erd- und Wirklichkeitgebundenheit im Ewig-Geistigen zur Form zu zwingen vermag. Sein Othello, sein Macbeth, sein Richard III. — sie in die Erinnerung rufen, heißt Bilder beschwören von einer heißen Glut der Einbildungskraft und einem fabelhaften, verschwenderisch hingeschütteten Reichtum charakterisierender Einzelzüge. Es ist ja nicht nur dies, daß das Visionäre in seinem Macbeth, die entfesselte Dämonie seines Othello, die in die Schatten und Winkel sonniger Welt verurteilte Existenz seines Richard als freilich immer vorherrschendes Grundporträt dieser Gestalten dauert und haften bleibt. Ebenso unvergeßlich und für die Erfassung des tragischen Schicksals nicht minder von eindringlichster Prägnanz ist es ja, wenn etwa dieser Macbeth seine Krone streichelt und liebkost, dieser Richard seinen Triumph, was er dem Weibe gegenüber — er, der Mißgestaltete! — dennoch vermag, nach der Anna-Szene in einem wilden Siegestanze gleichsam austobt, in einer Orgie mit sich selber feiert, oder wenn dieser Othello in seiner Erzählung vor dem Senat die Schilderung der Kannibalen, Anthropophagen mit einem tumb-verzückten, aufgurgelnden Negerlachen begleitet, wenn er der sich entfernenden Desdemona über die Treppen nachspringt, sie nochmal zu herzen, zu greifen, zu halten: sicher überlegen, beschenkt sich fühlend im Besitz wie — wie eben ein Mohr, der einen Schmuck, der eine Perle sein nennt.

Diese Fülle, diese Unerschöpflichkeit, mit der Wegener die Grundzeichnung seiner Shakespeare-Menschen erst zum lebenströmenden Bilde erweitert, ist — so reich und überquellend seine Mittel hier sind — doch nur der impressionistisch lockende Schimmer über der wirkenden Wesenhaftigkeit Wegener'scher Darstellungswelt. Er gibt nicht nur von Augenblick zu Augenblick neue Beleuchtungen, er schafft nicht nur von Wort zu Wort, von Gebärde zu Gebärde sinnlich glühende Farben-, Licht- und Raumübergänge, er tut dies alles nur aus einer größeren, die tragische Entwicklung erst ermöglichenden, schauspielerischen Absicht. Weshalb denn ist um diesen Shakespeare-Spieler die Shakespeare-Atmosphäre? Weshalb fiebert von ihm ein nimmer rastender Rhythmus der Bewegung, der Erregtheit, des Schwellens und Ebbens, des Heraufdrängens und Verklingens? Weil diese Wegener'schen Shakespeare-Gestalten vor uns werden, weil sie atmen und bewegt sind, weil ihnen der Moment nichts als solcher, sondern nur als Verknüpfung zwischen dem vorangegangenen und dem folgenden etwas bedeutet kurz weil in ihnen Natur, d. h. ein Ewig-Fließendes waltet und spürbar wird, wie in den bunten schmückenden, malenden Einzelfarben, so in einem Weiteren, Letzten: in der Aufrollung, in dem Nacheinander des schick-

salbedingten tragischen Prozesses. Dieser Othello macht sichtbar, wie Jagos Gift allmählich wirkt; hier wird zum Bilde geformt, wenn Jago sagt: «ich seh, ihr seid bewegt», und schauspielerisch geleistet, wie diese Bewegtheit wurde, wie sie ist und wie sie flutet: mehr noch, hier wird die Entfesselung der gebändigten Triebe vom zuckenden Aufgrollen des ersten Zorns bis zum zusammenstürzenden Chaos in aller Existenzfülle des organischen Werdens recht eigentlich schöpferisch hingebreitet. Nicht anders läßt es sich deuten: es geht ein musikalischer Rhythmus von dieser Othello-Gestaltung aus, die wie ein brio anstürmen, idyllisch und beruhigt fließen, über hemmende, den Losbruch noch aufhaltende, doch vorbereitende Synkopen und Widerstände zur Katastrophe fortstürzen kann und dann zum Schluß wie in einem verklärten Melos auszuschwingen vermag in den Kuß, den letzten, auf Desdemonens Mund. —

Weil Wegeners Shakespeare-Kunst so gesättigt ist von Bewegtheit, Farbe, Leuchtkraft und überschwänglicher Phantasie, so darf er auch ein wahrhafter Diener sein am Werke dieses Einzigen. Die Shakespeare-Bühne muß Element sein und nicht nur dies, sie muß alle Sichtbarkeiten beseelen und nicht nur dies, sie muß Raum sein und Wort und Grauen und Schönheit, Musik und Vision und all dies in einem Unzerstörbar-Lebendigen, Vielheit in Allheit, Werden im Seienden: und dieser Bühne wuchs wieder hier der Gestalter. —

«Heinrich V.» in neuer Bearbeitung am Karlsruher Hoftheater.

Von Rudolf Raab.

Die Versuche, Shakespeares Historien in ihrer Gesamtheit dem deutschen Theater zu erobern, gehen bekanntlich bis auf die Tage unserer Klassiker zurück. Ein dahin gerichtetes Vorhaben Schillers brachte jedoch erst Dingelstedt in den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts gelegentlich des 300. Geburtstages von Shakespeare an der Weimarer Bühne zur Ausführung. Das für jene Zeit höchst verdienstvolle Unternehmen konnte indessen dem Wandel des künstlerischen Geschmackes auf die Dauer nicht standhalten; vorwiegend auf das Bühnenmäßige zugeschnitten und nur vom Standpunkte des Theaterpraktikers aus geschaffen, genügt heute Dingelstedts Zyklus der Königsdramen kaum mehr den Ansprüchen, welche die Achtung vor ihrem poetischen Gehalte unbedingt zu stellen nötigt. Oberregisseur Ernst Lewinger in Dresden und der rührige neue Dramaturg des Karlsruher Landestheaters, Dr. Rolf Roenneke, haben daher zweifelsohne eine Art Ehrenschuld abgetragen, indem sie 1914 zur Feier von Shakespeares 350. Geburtstage an die Herausgabe einer von Lewinger besorgten und bereits 1903 am Kgl. Schauspielhause zu Dresden vorgeführten, den «modernen Anschauungen und Bearbeitungstendenzen» entsprechenden Gesamteinrichtung des wuchtigen Dramas vom Kriege der beiden Rosen gingen. Sie ist in Sonderheften bei L. Ehlermann (Leipzig, Dresden, Berlin) erschienen. Über das Ziel, welches der Drucklegung dieser an der Hand der im Auftrage der Shakespeare-Gesellschaft herausgegebenen verbesserten Schlegel'schen Übersetzung nochmals gründlich durchgeprüften und mit knappen, sehr brauchbaren Regieplänen versehenen Arbeit vorschwebte, äußert sich

Roenneke in der Einleitung zum «König Johann» folgendermaßen: «Als praktische Bühnenbearbeitungen wollen vorliegende Stücke verstanden werden. Sie sind entstanden aus dem Gefühl für die Kunst der dramatischen Darstellung und dem Streben nach Wahrheit auf Grund der gegebenen Dichtung, die Ausdrucksfähigkeiten und Möglichkeiten des Theaters keineswegs außer Acht lassend, aber mit dem Bewußtsein eines starken Verantwortlichkeitsgefühls gegen den Dichter.» Ob es den Bearbeitern durchweg gelungen ist, ihre Absicht einwandfrei in die Tat umzusetzen, muß an dieser Stelle unerörtert bleiben, wo bloß über einen Teil des Ganzen, über Heinrich V. kurz berichtet werden soll, den das Hoftheater in Karlsruhe am 5. Oktober 1917 zum ersten Male nach Lewinger-Roenneke gab, merkwürdigerweise für sich allein, ohne innerhalb einer Aufführung des vollständigen Zyklus sein Daseinsrecht dem Zuschauer hinreichend zu bekräftigen. Abgesehen davon, daß der m. E. zum Verständnis des Verlaufes der, man möchte fast sagen, kinotechnisch nacheinander sich abwickelnden Geschehnisse unentbehrliche Chorus nur als Prolog beibehalten ist, als Überleitung von einem Aufzuge zum anderen aber ohne stichhaltigen Grund wegfällt, darf der hier gebotenen Neueinrichtung nachgerühmt werden, daß sie den oben mitgeteilten Grundsätzen erfolgreich gerecht wird und dem Bühnenbedarf wie der Dichtung gleich wertvolle Dienste leistet. Obwohl die Anzahl der Personen um etwa ein halbes Dutzend Nebengestalten — jedoch nicht der einstigen Kumpane Falstaffs und ihrer neuen Widersacher im englischen Heere — verringert ist, die ihre Worte meist an die übrigen Träger der Handlung abgeben, und wenn ferner auch nicht unbeträchtliche Kürzungen allerdings nie wesentlicher Satzgefüge den Umfang des Werkes merklich beschneiden, und hin und wieder einige Redewendungen an anderem Platze auftauchen, greifen die Herausgeber dennoch nur einmal nachhaltiger in den Aufbau des Schauspiels ein, indem sie die schalkhaft-anmutige englische Unterrichtsstunde, welche Prinzessin Katharina bei ihrem Kammerfräulein zu nehmen für nötig erachtet, aus der Mitte des 3. Aktes (im Original) herausnehmen und an das Ende des 2. (im Original) anschließen, wodurch nach ihrer durchaus zu billigenden Meinung «der Inhalt der vorangehenden Szene eine stärker ausgeprägte Charakterisierung erfährt, und die Vorbereitung zur nächsten Szene erleichtert wird». Daß die Aufdeckung des Verrates der Cambridge, Scroop und Grey (Original II, 2) gleichsam als belanglose Episode gestrichen wurde, erscheint etwas bedenklich, da mit ihrem Wegfall das im Heinrich V. ohnehin recht dürftige Gegenspiel ein weiteres Glied verliert. Sonst blieb die Szenenfolge des Originals unangetastet.

Hinsichtlich der Aufzugseinteilung nahm man dagegen bei den mittleren Akten eine gewichtigere Änderung vor, welche zwar ihren bildhaften Eindruck nicht abzuschwächen vermag, ihnen aber doch eine bessere Rundung und vor allem höhere Bühnenwirksamkeit verleiht. So umfaßt, die vorhin erwähnte Umstellung von Szene III, 4 des Originals mit eingerechnet, der 2. Aufzug der Bearbeitung auch noch die 4 Anfangsszenen des 3. im Original und schließt mit dem Einzug der Engländer in Harfleur; der 3. Aufzug vereinigt mit dem Reste seiner Originalszenen die 3 ersten des 4. und führt somit bis zur Entscheidungsschlacht, welche dem 4. Aufzuge (Szene IV, 4 — IV, 8 des Originals) nun allein vorbehalten wird. Vier «vor dem Vorhang» zu spielende Auftritte ermöglichen einen raschen Wechsel des Schauplatzes (im Original I, 1, III, 4,

III, 5 und V,1). Die von Roenneke umsichtig geleitete Erstaufführung in Karlsruhe brachte noch einige Striche an und ließ, wohl lediglich aus äußeren Gründen, die genannte englische Lehrprobe der Alice weg, fand hingegen in Reinhold Lüttjohann einen Künstler, der das aus eitler Selbstliebe und gewinnender Menschlichkeit, aus echtem Königtume, listiger Verschlagenheit und verwegenem Mute seltsam gemischte Wesen des Titelhelden mit überzeugender Kraft zu formen verstand. Auch die anderen Rollen waren gut besetzt, so daß eine anerkennenswerte Gesamtdarbietung zustande kam, die das Verlangen erweckte, die lückenlose Reihe der Shakespeare'schen Königsdramen in dieser neuen Aufmachung öfter als seither auf den weltbedeutenden Brettern zu erblicken. Uns Deutschen von heute haben sie vielleicht mehr zu sagen als den Zeitgenossen Schillers und Goethes, welche die zyklische Verkörperung jener großzügigen Geschichts- und Charaktergemälde erstmals in den Kreis ihrer Kunstabsichten miteinbezogen.

Dramaturgische Übersicht.

Von Dr. Ernst Leopold Stahl.

Theatererinnerungen.

Alle Nöte der Kriegszeit, so groß und vielgestaltig sie auch für die Heimat selbst in den Zeiten siegenden Vorwärtsdringens gewesen waren, haben es nicht vermocht, die Produktion dramaturgischer wie dramatischer Literatur wesentlich einzuschränken. So schwierig und teuer die Herstellung von Büchern allmählich geworden war: solchen Hemmungen stand ein während der Kriegsläufe und unmittelbar durch sie ganz bedeutend gesteigertes Interesse am Theater ausgleichend gegenüber, ein Interesse, das durch das Aufhören geselliger Veranstaltungen und durch das dringende Bedürfnis nach einer die Gemüter von den Kriegsereignissen hinwegtragenden Erholung wesentlich mitbedingt war.

Es waren also gewiß nicht in erster Linie hohe ethische Gesichtspunkte, die plötzlich dem Theater überall — vom zweiten Kriegsjahr ab — Scharen von Besuchern in jeder deutschen Stadt zuführten. Im Gegenteil sogar haben vielfach — außer den genannten — rein materielle Gründe mitgesprochen: der Kriegsgewinn. Es ist darum durchaus nicht verwunderlich, wenn auch der Gesamtcharakter der dramaturgischen Literatur aus den Kriegsjahren überwiegend mehr unterhaltender als wissenschaftlicher Art ist (wozu als weitere Ursache noch die Einschränkung des Dissertationsdrucks hinzukam). Wissenschaftliche Arbeiten, die während des Krieges erschienen, waren überwiegend wohl bereits vor diesem im wesentlichen zum Abschluß gelangt.

Auf dem Gebiete der Memoirenliteratur hat die Kriegszeit nicht weniger als vier Veröffentlichungen von angesehenen Männern des deutschen Theaters hervorgebracht. Den Anfang machte Ernst von Possart mit seinen «Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit», die den Obertitel «Erstrebtes und Erlebtes» führen[1]). Dreierlei wünschte der berühmte Schauspieler und emi-

[1]) Ernst v. Possart: Erstrebtes und Erlebtes. Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit. Mit 11 Bildertafeln. Berlin 1916, E. S. Mittler u. Sohn. XII + 326 S.

nent kluge frühere Leiter der Münchner Hofbühnen mit seinen von der Geburt bis in die achtziger Jahre gehenden Memoiren zu erreichen: am eignen Werdegang die Bedrängnisse der richtigen Berufswahl dartun; dem Darstellernachwuchs Zielbewußtsein einflößen; und schließlich dem Forscher und dem Laien bekannte und unbekannte Gestalten des deutschen Theaters, die ihm begegneten, «im Lichte freimütig schlichter und ungefärbter Beobachtung» zeigen. — Ein so scharfer Beobachter wie er (der uns nur ein bischen gar viel von guten Menschen und besonders von guten Theaterdirektoren erzählt, die seinen Weg kreuzten) hat uns, sobald er auf die eigentliche Sache zu sprechen kommt, wirklich Wertvolles zu sagen: so etwa gleich in seinen Berliner Jugenderinnerungen, wenn er Inszenierungsmomente aus Aufführungen von Stawinsky, einem Regisseur aus der Zeit Botho von Hülsens (Hamlet, Caesar) festhält oder wenn er bei Lewinski, dem er im ersten (Breslauer) Engagement als Gast begegnet, das Lehrkünstlerische, Akademische seiner Spielweise heraushebt und dessen Richard III. treffend als ein erhöhtes Abbild des Franz Moor ohne Richards heißes Blut bezeichnet. Seine Schauspieler-Charakteristiken, die manche theatergeschichtlich nur flüchtig noch bekannte Gestalt wieder ans Licht zieht, andere in neuer Situation zeigt (die 18jährige Clara Ziegler als Jungfrau von Orleans) — sind voller Leben, wenn wir selbstredend auch nie vergessen dürfen, daß sie vom Darsteller Possart kommen, einem Meister der schönen Form und des edlen Maßes, dem z. B. der Gedanke des Meiningerherzogs, den Tellmonolog in fliegender Hast zu sprechen, schon 1868 gegen den Strich ging. Das, was ihm in der Schauspielkunst «Natürlichkeit» hieß, ist es für uns gewiß nicht immer mehr (Barnay u. a.). Und wenn er gegen die Neigung zur «Kleinmalerei» des Spiels sich wendet, so steht da die Theorie gegen die eigne Praxis (S. 94). Schilderungen selbstgespielter Rollen — sein lange berühmter, als leidenschaftlicher junger Mensch dargestellter Wurm und sein Jago, dessen Intrigantentum er einzig in den Monologen bemerkbar werden läßt, dem er sonst aber ein biederkriegsmännisches Gesicht gibt (S. 103) und Shylock, den er in die Komödiensphäre rückt (S. 181) — ergänzen jene anderen.

Des Berliners Possart Dasein war voll ehrgeizigster Pläne, aber auch voll strenger Arbeit. Sein Weg führte von der wacker durchgehaltenen Buchhändlerlehrzeit über den um manches Talent verdienten Theaterverein «Urania» in Berlin und die beiden Anfangsengagements in Breslau und Bern nach Hamburg und von da nach einem Winter schon 1864 für alle Dauer nach München. Seine fortlaufenden Berichte, die eine Fortsetzung erfahren sollen, schließen 1871 ab, fügen aber in zwei Schlußabschnitten, die früher bereits gesondert erschienen, einen Nekrolog auf seinen Kapellmeister Levi und eine Darstellung der Separatvorstellungen vor König Ludwig II. an. — In den letzteren wird die Idee des Hoftheaters in seiner ursprünglichen absolutistischen Form auf die äußerste Spitze getrieben: einem dem Wahnsinn zutreibenden Vereinsamten blieb es vorbehalten, die ganze Absurdität eines der Neigung eines Einzelnen allein dienstbaren Theaterbetriebes in jenen Separatvorstellungen darzutun, die einzig und allein — ohne daß nachher der Öffentlichkeit die Inszenierungen zugänglich geworden wären — für den unglücklichen König vorbereitet und einzig und allein vor ihm stattgefunden haben. Es ist menschlich begreiflich, daß Possart, der Hauptdarsteller und ein Hauptregisseur dieser Vorstellungen, sich schützend vor seinen einstigen königlichen Herrn stellt, dem es in seiner im Grunde ganz

und gar kunstfremden Art bei den von ihm bei den Hofpoeten Schneegans und Heigel «bestellten» Stücken fast nur auf geschichtliche Treue und eine äußerlich lebendige Wiedergabe eines in irgend einem Geschichtsbuch vom König aufgefundenen historischen Vorgangs ankommt. Der, wie mancher andere bedeutende Schauspieler, in seinem literarischen Urteil nicht gefestigte Possart versucht uns zudem vergebens zu überzeugen, daß die dramatischen Trabanten Ludwigs II. große Dichter waren. Das Buch, das 32 Bilder, aber nur eines des Autors enthält, bringt viel Positives und erfreulich wenig Kunstgeschwätz und Kulissentratsch. So nimmt man ihm ein paar selbstgefällige Wendungen gewiß nicht übel. — Auf S. 288 wiederholen sich wörtlich zwei Absätze von S. 260—261.

Zwischen Herzog Georgs von Meiningen und König Ludwigs von Bayern Forderungen für die szenische Ausgestaltung des Dramas bestand nach einem guten Wort Possarts der Unterschied darin, daß diesen einzig die Historie im Drama, jenen aber das Drama in der Historie interessierte. Persönlich wie künstlerisch war Meiningen für Possart (der nur gelegentlich dort gastierte) lediglich Episode. Anders bei Max Grube, der seine Erinnerungen bereits in zwei Bänden herausgab: «Jugenderinnerungen eines Glückskindes» heißt der erste, «Am Hofe der Kunst»[1]) der zweite. Für Grube ist Meiningen geradezu Lebenselement: so sehr, daß Grube, der einst Schauspieler bei den Meiningern, dann ihr begeisterter Prophet in anderen Städten, als Regisseur wie als Direktor, endlich Intendant in Meiningen selbst war, heute, wo er sich von der Bühne zurückzog, das kleine thüringische Kunst-Nazareth von ehedem sogar als Ruhesitz auserkoren hat. «Nicht, was ich erlebte, sondern was ich erlebte, soll hier erzählt werden»; so verspricht er feierlich im Vorwort des ersten Bandes, und man findet ihn sichtlich, wenn auch nicht bei jeder Gelegenheit gleich erfolgreich, bemüht, das Versprechen einzuhalten. Schon mit der Apostrophierung der «liebenswürdigen Leserin» im gleichen Vorwort deutet er den Ton an, auf welchen seine Memoiren abgestimmt sein werden: die Anekdote ist hier vorherrschender als bei Possart. Aber jeder, der Grube aus persönlichem Umgang kennt, weiß, ein wie guter Plauderer er ist. Und diese Eigenschaft versteht er, gestützt auf ein reiches Material von Erlebnissen und auf die Grundlagen einer sehr guten Kinderstube, trefflich zu nutzen. Auch Nebensächlichkeiten und Unbedeutendheiten des Theaterlebens hört man drum ohne Widerstreben an.

Als Schauspieler wie als Regisseur besaß Grube nicht die gleiche Bedeutung wie Possart. Aber in einem war er der stärkeren Persönlichkeit des Münchner Schauspielleiters gewiß überlegen: er besaß als szenischer wie mimischer Interpret entschiedenen Sinn für einen — ins Groteske hinüberspielenden — Humor, der seine eigenen Darstellungen und seine Inszenierungen im klassischen Lustspiele, z. B. bei den Festspielen des Goethe-Vereins in Düsseldorf, zu einer viel größeren Freude machte als diejenigen in der Tragödie. Ein liebenswürdiger Humor spricht auch — im Gegensatz zu Possarts Erinnerungen, wo er nur gelegentlich auftaucht und dann manchmal recht gezwungen anmutet — aus dem behaglich optimistischen Lebensbericht Grubes, der zudem einen wesentlich weiteren Bildungshorizont verrät. Aus dem Vaterhaus des Staatsrats und

[1]) Max Grube: Jugenderinnerungen eines Glückskindes. Leipzig, Grethlein u. Co. o. J. (1917), 428 S. — Max Grube: Am Hofe der Kunst. Ebenda o. J. (1918), 365 S.

Professors in Dorpat geht die Reise über die Breslauer Jugendzeit, die sehr lebendig geschildert wird, nach Meiningen, dann zur Schmiere, darauf wieder nach Meiningen, weiter nach Lübeck und Bremen, endlich (im zweiten Band) über die Hofbühnen von Dresden, Berlin und abermals Meiningen ans Deutsche Schauspielhaus in Hamburg.

Grube sagt selbst, schlicht und ehrlich: «Für eine ungewöhnliche Erscheinung kann ich mich nicht halten, bin ich doch auch kein Führer oder Bahnbrecher geworden». In der Tat ist das wesentliche Verdienst seiner theatralischen Laufbahn die Nutzung und Verbreitung einer bereits anerkannten künstlerischen Wahrheit. Er war nicht Stoßtrupp-, sondern Nachhut-Offizier, und als solcher — nicht blind einem Kommando ergeben, sondern selbständig handelnd, wo es ihm richtig schien — keineswegs ohne Verdienst. Sein Glaubensbekenntnis heißt, wie wir schon sahen: Meiningen.

Auch von den Meiningern lernt man bei Grube mehr die Außen- als die Innenseite kennen. Er gibt nur «Streiflichter, die einzelne Episoden einer großen Kunstepoche huschend erhellen», wo man manchmal gerne Gründlicheres und Grundsätzlicheres erführe, das darum noch lange nicht trocken vorgetragen sein müßte. Doch gerade bei einem so großartig angelegten Unternehmen wie dem Meininger, ist ja auch das Drum und Dran von Reiz. Nur hatte man mancherlei davon hier und da schon gehört gehabt. Auch Schauspieler werden in Grubes Büchern nicht so sehr als Künstler denn als Menschen lebendig. Die Rekapitulation schauspielerischer Leistungen, die Grube übrigens nicht sonderlich zu lieben scheint, glückt Possart mehr. Aber manche seltsame Erscheinung des damaligen Theaters — Gestalten wie der erblindete Weilenbeck oder der berüchtigte Otto Lehfeld, ein kurioser Komödiantenkauz, ein «Shylock in Ritterstiefeln», der ganz Venedig zusammenbrüllte, — taucht sehr deutlich vor uns auf. Ist dies Alles auch für den Bedarf eines großen und anspruchslosen Lesepublikums berechnet, so erhält doch auch der Historiker aus seinen Plaudereien Anregung. Da findet sich beispielsweise ein hübscher Vergleich zwischen den gleichzeitigen Aufführungen der «Hermannschlacht» in Berlin und Meiningen, dort berichtet Grube, der sich viel in guter Gesellschaft bewegt, über einen Besuch bei Geibel mit einer hübschen Diskussion über Shylock, bei welchem Geibel nur die Schattenseiten des jüdischen Volkscharakters dargestellt zu sehen und die Forderung, daß er sogleich das Christentum bekenne, als eine für unser Empfinden allzugroße Gefühlsroheit gestrichen wünschte. (Ein mehr als kurioser Einfall Geibels war hingegen der Gedanke, die Kürassierszene in «Wallensteins Tod» wegzulassen.) An anderer Stelle hört man allerlei über das Shakespeare-Fieber Friedrich Haases, eines ausgesprochenen Genre-Spezialisten für alte Gecken, der nicht nur unter dem Einfluß Charles Keans vor den Meiningern Ausstattungsaufführungen von Shakespeare in Leipzig veranstaltete (Kaufmann, Richard III.) die übrigens, wie der ganze Haase, recht oberflächlich waren, sondern der auch zeitweilig eine große Sehnsucht nach klassischen Rollen (Hamlet, Richard III., Shylock) hatte. Vieles hat Grube von Wilhelm II. zu erzählen, an dessen Kgl. Schauspielhaus er rund anderthalb Jahrzehnte wirkte und die er nicht hätte durchhalten können, wenn seine Kunstanschauung sich nicht mit der des Monarchen weitgehend berührt haben würde. Mancher kleine Zug beleuchtet die so oft vom Stoff irregeleitete Auffassung des um die Volkserziehung auf seine Weise gewiß redlich bemüht gewesenen Kaisers von der Kunst, so die Tat-

sache, daß der Kaiser eines Abends einmal ein schmächtiges historisches Epigonenstück: «1812» von v. d. Pfordten an allen seinen drei königlichen Bühnen Berlins am gleichen Abend spielen ließ; — eine Ehre, welcher gewiß niemals noch das gewaltigste Werk eines Shakespeare zuteil geworden war.

In bescheidener Selbsteinschätzung sagt Grube, dem auch sein frühes Eintreten für Hebbel und sein Geschick des Talentaufspürens nicht vergessen werden darf, an einer Stelle seines Buches: «Ich war ein treuer Jünger meines großen Meininger Meisters und habe seine Lehre weitergetragen, vielleicht sogar ein wenig ausgebaut, solange sie der Bühne nottat. Und da die Zeit erfüllet ward und Jüngere neue Wege zum Ziele suchten, war ich noch nicht zu verknöchert, um ihnen nicht mit Künstlerfreude zusehen zu können. So fühle ich mich noch nicht ganz alt, denn ein herzlich Anerkennen ist des Alters zweite Jugend.»

Ein zweites Mal steht Meiningen ziemlich breit im Raume einer Memoirensammlung da: nämlich bei Paul Lindau in *Nur Erinnerungen*[1]) (von deren zwei Bänden der Herr Verleger nur den zweiten uns vorlegte!) Paul Lindau, der im vergangenen Winter starb, war — man muß es so schroff sagen — einer der schlimmsten Schädlinge des deutschen Theaters nach 1870 gewesen mit seiner heillosen Franzosenkopie. Aber diese Altersaufzeichnungen sind geeignet, ihm nachträglich mehr als eine Sünde seiner «Glanzzeit» zu verzeihen. Einen besseren literarischen Abgang hätte er sich nicht verschaffen können als mit diesen frischen und lebendigen, wenngleich flachen Schilderungen aus dem Literatur- und Kunstleben einer vergangenen Epoche, durch die er manchen Freund gewann und manchen Feind verlor. Der zweite Band zerfällt in sechs Hauptabschnitte: Von Stammtischen, Humoristen, Wiener Freuden und Freunde, Drei Burgtheater-Direktoren, Abschied von Wien, Herzog Georg von Meiningen. Jeder davon hat mit dem Theater zu tun, dem Lindau sich auf vielfältige Weise verbunden fühlte. Zwei Kapitel davon, das zweitletzte und letzte, besorgen das ausschließlich: die sehr anschaulichen Charakteristiken der drei reichsdeutschen Burgdirektoren Laube, Dingelstedt, Wilbrandt und das leider ganz im Stile flüchtiger Zeitungsartikel gehaltene, sanftmütig schwatzhafte Schlußkapitel über die Zeit seiner eigenen Meininger Direktoren-Tätigkeit. Lindau war in seinen Anschauungen über die künstlerische Bedeutung der Meininger aus einem Saulus mit der Zeit ein Paulus geworden. Ähnliches passierte des öfteren bei ihm. Auch den bissig geführten Kampf gegen Richard Wagner und gegen die Naturalisten gab er allmählich auf, als trotz ihm die Bekämpften aus der anfänglichen Ohnmacht zur Macht gekommen waren!

Paul Lindau ist dreimal Theaterleiter gewesen. Zuerst in Meiningen als erster Direktor nach der großen Zeit, von 1895—99, daran anschließend am Berliner Theater und später in der bösen, kurzen Übergangszeit zwischen der Herrschaft Brahms und Reinhardts am Deutschen Theater in Berlin. Er hat an keinem von ihnen künstlerisch sehr Wesentliches geleistet. Ein paar literarische Einfälle sind das einzige Merkmal seiner Tätigkeit an allen drei Stellen. In Meiningen waren es drei Ausgrabungen: Immermanns «Trauerspiel in Tirol»,

[1]) Paul Lindau: Nur Erinnerungen. Zweiter Band. Stuttgart 1917, J. G. Cotta. X + 401 S. — Der erste Band ist nach Mitteilung des Verlages vergriffen.

Leisewitzens «Julius von Tarent» und Grabbes «Don Juan und Faust», die am Ende des vorigen Jahrhunderts noch einmal für einen Augenblick die Aufmerksamkeit der Theaterfreunde in die thüringische Residenz lenkten, daneben ein zweifelhafter Versuch mit dem fünften Akte des zweiten Faustteils als selbstständigem Drama und die Erstaufführung von Björnsons karger «Maria von Schottland». Am Berliner Theater, über dessen Leitung durch Lindau die mit der Jahrhundertwende abschließenden Erinnerungen nichts mehr melden, waren es dasselbe Björnson-Drama, Grillparzers «Libussa», Goethes «Elpenor» und «Satyros», wofür er sich einsetzte, dazu der wirklich hübsche Einfall, den alten Spötter Lucian auf die Bühne zu bringen, für die er wie geschaffen ist, und der, den «Hamlet» der englischen Komödianten in seiner ganzen brutalen Kahlheit als theaterhistorisches Kuriosum heranzuholen. Als solches hat er am Deutschen Theater dann wohl auch «Troilus und Cressida» von Shakespeare, sein Eröffnungsstück, betrachtet. Aber Physiognomie hatte der Spielplan als Ganzes bei Lindau so wenig wie sein Ensemble. Solche Leckerbissen standen in einem öden Durchschnittsrepertoir, und am Berliner Theater wurde zu seiner Zeit viel schlechter Theater gespielt als damals in Mannheim oder Frankfurt.

Im Jahre 1908 ist diesem undeutschesten Schriftsteller seit dem siebziger Krieg eine so merkwürdige Belohnung zu teil geworden, wie sie vielleicht nur im Berlin Wilhelms II. möglich war: er wurde Erster Dramaturg am Königlichen Schauspielhaus in Berlin. In dieser Eigenschaft war er bis kurz vor seinem Tode verblieben, ohne sich allerdings öfter als nur ganz gelegentlich noch bemerkbar machen zu können.

Sein Klassiker war viel mehr Molière denn Shakespeare. Für ersteren hat er als literarischer Interpret nicht Unwesentliches geleistet. Seine Bemühungen um Shakespeare waren weniger noch als sporadisch zu nennen. Es ist kein Zufall, wenn der zweite Band der Erinnerungen nur ganz en passant ein paarmal bei ihm Halt macht und nicht eine einzige irgendwie wesentliche Bemerkung in Beziehung auf ihn enthält. Und ganz ähnlich stand es, wie unsere kleine Übersicht über seine praktische Theatertätigkeit schon dartat, um sein Interesse an Shakespeares Bühnenbelebung. Durchaus und nahezu ausschließlich Feuilletonistennatur, kam er trotz manches, wohl mehr unfreiwilligen Paktierens mit anderen Kräften, das zumeist Utilitätsgründen entspringen mochte — zeitlebens über die Französelei in seiner künstlerischen Anschauung im Grunde nicht hinaus.

Episode wie für den erstgenannten der vier Theatermemoirenschreiber ist Meiningen auch für den zujüngst auf der Bildfläche erschienenen geblieben. Gleich dem Wahl-Münchner Hofschauspieler Ernst Possart kam auch der Wahl-Münchner Hofschauspieler Alois Wohlmuth nur in verhältnismäßig flüchtige Berührung mit den Meiningern. Er war, wie er in *Ein Schauspielerleben*[1]) berichtet, als Nachfolger Weilenbecks hingekommen und gehört, was sein gutes Recht ist, nicht zu den Freunden Meiningens. Leider beschränken sich aber die «ungeschminkten Selbstschilderungen», die er im Untertitel verspricht, und die wahrheitsgetreuen «rücksichtslosen» Darstellungen, welche das Vorwort noch besonders ankündigt, nicht auf sachliche Einwendungen, sondern wärmen auch alten Stammtischtratsch — vom Herzog und seiner

[1]) Alois Wohlmuth: Ein Schauspielerleben. Ungeschminkte Selbstschilderungen. München (1918), Parcus u. Co. 193 S.

zweiten Gemahlin, der Meininger Schauspielerin Ellen Franz, auf. Und gewiß unterschätzt Wohlmuth — der ein hervorragender Charakter- und besonders Shakespeare-Spieler und vielleicht der beste Malvolio um die Jahrhundertwende, aber stets ein recht selbstherrlicher Künstler, kein «Ensemblespieler» war — die künstlerische Bedeutung Meiningens wie der modernen Regiekunst ganz erheblich, wenn er sagt: «Das sich mit beiden Ellenbogen In-den-Vordergrund-Drängen und Alles-Alleinmachen-wollen des heutigen Regisseurs — ein Mehltau für alle Schauspielkunst —: in Meiningen entsprang er, von hier nahm er seinen Ausgang, um in verschiedenen Variationen mit diversen aparten Tricks immer und immer wieder, bis auf den heutigen Tag, wie etwas Neues aufzuleben». Die Beziehung Meiningens zu Charles Kean ist (S. 106) auch nicht ganz zutreffend dargestellt. Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten, wie er sie aus einer Inszenierung von «Romeo und Julia» als Beispiel berichtet, beweisen herzlich wenig gegen den künstlerischen Gesamtgeist der Bühne Georgs II. Wohlmuths «unbefriedigter krankhafter Ehrgeiz», von dem er gleich nach der Meininger Episode selbst einmal beichtet, ließ ihn wohl auch dort nur die Schattenseiten sehen, die er drastisch genug zu schildern versteht: voran die groteske Figur des ausführenden Organs des Herzogs, des von Bildungsüberfluß nicht geplagten Intendanzrats Grabowsky.

Wohlmuth, ein geborener Brünner, der sich schon früher verschiedentlich literarisch betätigte, plaudert in dem kleinen Bändchen auf etwa 200 Seiten sehr munter sein Dasein herunter: mit netten Ein- und manchmal weniger netten Ausfällen, wie dem auf den von ihm ebenso grimmig wie das Meiningertum gehaßten Max Reinhardt, dem er fälschlich nachsagt: «Was persönlich im Mimen, ist der talmudistischen Mätzchenmosaik Reinhardts und seiner Ableger nur im Wege und wird bei den Proben ausgetrieben wie bei einem Exorzismus der Teufel aus dem Leibe des Sünders».

Am interessantesten geschildert ist nicht die Zeit, wo Wohlmuth seinem Höhepunkt München zusteuerte, sondern — im ersten Drittel des Buches — das Schmierenwanderdasein, das mit launigem Reiz von ihm beschrieben wird. Aus den sehr vielen Engagements, die zwischen diesen Jugenderlebnissen und dem Münchener Kapitel liegen (in letzterem erfährt Possarts Tätigkeit scharfe Angriffe, die wiederum unter Einseitigkeit leiden) werden allerlei Anekdoten zusammengetragen. Fragen seiner Kunst treten stark zurück. Nur gelegentlich geht er auf Wesentlicheres ein; z. B. in der derben Abfertigung von Otto Devrients Weimarer «Faust»-Bearbeitung, die er eine dumm-dreiste Versündigung nennt (S. 155 f.). Von seinen eigenen Rollengestaltungen — neben Malvolio war Richard III. eine seiner Hauptdarstellungen, in beiden malte ihn auch Fritz von Uhde — erfährt man so gut wie nichts.

Timon von Athen. Schauspiel in fünf Akten (neun Bildern) von Shakespeare. Für die deutsche Bühne übersetzt und bearbeitet von Hans Olden. Berlin, Oesterheld Co. 1918.

Bei den bisherigen Versuchen, «Timon von Athen» für das deutsche Theater zu gewinnen (vgl. meinen Überblick im Jahrbuch 49, S. 122 ff.), hat man

fast durchweg zu mehr oder minder freien Umarbeitungen seine Zuflucht genommen. Im Gegensatze dazu ist die neueste Bearbeitung von Hans Olden im allgemeinen durch eine wohltuende Treue gegen das Original ausgezeichnet. Sie enthält sich aller Eingriffe in Charaktere und Probleme der Dichtung. Es ist in der Hauptsache der Shakespeare'sche Timon, ohne den Versuch einer unangebrachten Sentimentalisierung. Nur die vielberufene Senatsszene (III, 5), die ganz unvermittelt in der Mitte des Dramas steht, sucht der Bearbeiter durch eine Neudichtung im ersten Akte einigermaßen vorzubereiten. Als Alcibiades zu Timons Gastmahl kommt, entspinnt sich zwischen beiden ein längeres Gespräch, worin jener seiner Entrüstung über die Verhaftung seines «Waffenbruders Valerius» durch den Senat beredten Ausdruck gibt. Diese Neudichtung, die drei volle Seiten des Buches umfaßt, ist an sich nicht ungeschickt; sie bereitet jene Szene und Alcibiades' feindselige Stellung gegen den Senat in glücklicher Weise vor, führt diesen selbst mit stärkerer Wirkung in dem Stücke ein, als es in der etwas farblosen Art des Originales geschieht. Unbedingt notwendig aber ist diese Zutat nicht. Noch weniger, daß jener Valerius, der Gegenstand der Senatsverhandlung, als stumme Person bei dieser Szene zugegen ist. Die Illusion wird hierdurch gefährdet. Sie ist wesentlich stärker, wenn der unbekannte Freund, für den sich Alcibiades erhitzt, dem Auge des Zuschauers entzogen bleibt.

Die übrigen kleinen Änderungen und Zutaten des Bearbeiters erklären sich in der Hauptsache aus szenisch-technischen Gründen, aus der Anpassung des altenglischen Dramas an die moderne Illusionsbühne. Der erste Akt in zwei szenischen Bildern entspricht dem ersten des Originals und schließt unter Umstellung einiger Reden mit den Worten des alten Flavius, der allein nach dem Gastmahl zurückbleibt:

O Jammer!
Es blutet mir das Herz um meinen Herrn.

Der zweite Akt vereinigt die Szene des alten Senators (II, 1), der hier mit seinem Schuldzettel zu Timon kommt, mit denen in Timons Behausung (II, 2) unter Wegfall der unechten Szenen des Narren und des Apemantus. Der dritte ist in vier szenische Bilder geordnet. Das erste faßt in einem Straßenbild die vergeblichen Bittgänge von Timons Dienern zu seinen Freunden zusammen (III, 1—3). Diese Szenengruppe wird umrahmt durch die Gruppe der beiden Fremden, die einleitend und abschließend, gleich einem Chorus jene Vorgänge begleiten. Dann folgt die große Szene in Timons Haus: das Drängen seiner Gläubiger (III, 4), dann die Senatssitzung (III, 5), endlich das zweite Gastmahl (III, 6), an das sich auf demselben Schauplatz Timons Monolog vor den Mauern von Athen (IV, 1) und weiter der schöne, die theatralische Wirkung hier aber abschwächende Abschied des Hausverwalters von den Dienern (IV, 2) anschließt. Dem vierten Akte bleibt die große Szenenreihe im Wald vor der Höhle (IV, 3); ausgeschaltet ist die Szene der beiden Diebe, die — aus übertriebener Ängstlichkeit wegen Behandlung der Zeit — erst im fünften Akte ihre Stelle erhält. Dieser vereinigt die letzten Timon-Szenen (V, 1, 2) und Alcibiades' Erscheinen vor Athen (V, 5) auf einem Schauplatz, einer «Wildnis am Meeresstrand». Das ist insofern verfehlt, als die Timonszenen die unmittelbare Nähe seiner Höhle voraussetzen, also unbedingt auf demselben Schauplatz spielen

müßten wie der vierte Akt. Zwischen Timons und der Senatoren Abgang (V, 2 Schluß) und den Auftritt des Alcibiades schiebt der Bearbeiter ein «Zwischenspiel» ein, das Timons Tod dem Zuschauer verdeutlichen soll. Nacht, Sturmwind, brandendes Meer, Timon erscheint mit Fackel und Axt und holt zum Fällen eines Baumes aus; Blitz und Einschlag, Niederstürzen des getroffenen Baumes; als die Bühne sich erhellt, ist Timon verschwunden; Morgenröte, Erwachen der Natur, Vogelgezwitscher; dann Schlachtenlärm und Kampfgetümmel, der zum Auftritt des siegreichen Alcibiades überleitet. Diese melodramatische Stimmungsmache ist für den Geschmack der Kinobesucher, aber nicht für das Kunstgefühl derer, an die sich Shakespeares Timon wendet. Der Schleier, der über Timons Ausgang liegt, braucht durch so plumpen Theaterzauber nicht gelüftet zu werden. Wird die betreffende Szene richtig gespielt, so ist niemand darüber im Zweifel, daß Timon in den Tod geht. Wie er sein Leben endet, ist völlig gleichgültig — es bleibe der Phantasie überlassen. Auch die «Schlacht», die der Bearbeiter unter zahlreichen Anlehen an die eigene dichterische Werkstatt vor der Unterredung des Alcibiades mit den Senatoren einlegt, widerstreitet dem Sinne des Originals. Die geschmacklosen Entgleisungen dieses Schlusses wären ebenso zu vermeiden gewesen, wie die übrigen dichterischen Zutaten des Bearbeiters. Daß Timon dessen nicht bedarf, um seine Leuchtkraft auf der heutigen Bühne zu entfalten, hat meine Inszenierung des unveränderten Originals im ehemaligen Münchener Hoftheater in überzeugender Weise erwiesen (vgl. Jahrbuch 49 a. a. O.). Dazu bedarf es freilich einer stilisierten Bühne, die es ermöglicht, statt das Drama in einzelne «Bilder» mit dementsprechenden häufigen Pausen aufzulösen, den ununterbrochenen Zusammenhang des Ganzen zu wahren.

Ob es nötig war, anstelle der Übersetzungen von Dorethea Tieck oder Paul Heyse eine neue Übertragung Hans Oldens zu setzen, sei dahingestellt. Neben solchem, was vom Standpunkt der Bühne und ihrer Forderungen als Verbesserung gelten mag, steht anderes, was gegenüber jenen längst erprobten Übersetzungen als ein höchst zweifelhafter Fortschritt erscheinen muß. Anerkennend ist hervorzuheben, daß die neue Übertragung, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen (z. B. «Ein gar zu netter Mann, der Timon: immerfort sendet er»), wenigstens die Stillosigkeiten und Banalitäten zu vermeiden sucht, die desselben Bearbeiters neue Verdeutschungen von «Maß für Maß» und «Wie es euch gefällt» kennzeichnen. Ein unerlaubter Mißgriff aber ist die Umwandlung der beiden Diebe in zwei «Räuber», die durch die Zusätze des Bearbeiters (das Messer schwingend: «Nur ohne Federlesen», «Wenn er es aber ängstlich hütet», «Dann muß man ein wenig mit dem Messer nachhelfen») das gefahrdrohende Aussehen von Mördern erhalten haben. Der harmlos-liebenswürdige Charakter der beiden Strolche geht durch diese unnötige Schattierung verloren. Die rein humoristische Wirkung dieses prächtigen Idylls, das in der herben Tragik der Waldszenen seine wohlberechtigte Stelle hat, wird gefährdet und aufgehoben. Jeder Farbenfleck hat bei Shakespeare seine besondere Bedeutung. Man vertauscht ihn nicht ungestraft durch einen anderen.

Eugen Kilian.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Theatern im Jahre 1918.

[Wo hinter dem Stadtnamen nichts anderes vermerkt ist, handelt es sich um das Stadttheater.]

Aachen. Kaufmann 1. — Was ihr wollt 1. — Hamlet 2. — Othello 3.
Altenburg (S.-A.), [Herzogl. Hoftheater] Theater. Romeo 2.
Altona — siehe Hamburg-Altona.
Augsburg. Wie es euch gefällt 1. — Was ihr wollt 1.
Baden-Baden, Städt. Schauspiele. Sommernachtstraum 3. — Hamlet 1.
Barmen. Sommernachtsstraum 6. — Kaufmann 2. — Hamlet 3.
Bautzen (Sa.). Kaufmann 1. — Widerspenstige 1. — Othello 2.
Berlin, [Kgl.] Schauspielhaus. Lärm um nichts 2. — Othello 9.
Berlin, Deutsches Theater. Sommernachtstraum 2. — Kaufmann 18. — Was ihr wollt 11. — Hamlet 15. — Othello 3. — Wintermärchen 1.
Berlin, Theater am Nollendorfplatz. Kaufmann 3. — Othello 3.
Berlin, Volksbühne (Theater am Bülowplatz). Sommernachtstraum 5. — Was ihr wollt 12. — Hamlet 5. — Maß für Maß 36. — Othello 2. — Lear 12.
Berlin, Luisen-Theater. Romeo 8.
Berlin-Charlottenburg, Schiller-Theater. Hamlet 20. — Othello 13.
Bern (Schweiz). Wie es euch gefällt 4. — Othello 5.
Beuthen (Oberschles.). Romeo 2. — Hamlet 2.
Bielefeld. Othello 3 (davon 1 in Minden).
Brandenburg a. H. Sommernachtstraum 3. — Hamlet 2.
Braunschweig, [Herzogl. Hoftheater] Braunschweiger Landestheater. Sommernachtstraum 5. — Was ihr wollt 1. — Hamlet 3. — Macbeth 1.
Bremen. Wintermärchen 1.
Breslau, Lobe-Theater. Romeo 1. — Hamlet 10.
Bromberg. Romeo 6. — Was ihr wollt 3.
Charlottenburg — siehe Berlin-Charlottenburg.
Chemnitz, Neues Stadttheater. Sommernachtstraum 5. — Kaufmann 6.
Danzig. Sommernachtstraum 3. — Lear 2.
Darmstadt, Großherzogl. Hoftheater. Sommernachtstraum 2. — Kaufmann 1. — Romeo 1. — Was ihr wollt 2. — Hamlet 2. — Macbeth 2. — Sturm 4. — Wintermärchen 1.
Dortmund. Romeo 2.
Dresden, [Kgl. Schauspielhaus] Sächs. Landestheater. Lärm um nichts 2. — Was ihr wollt 2. — Hamlet 3. — Macbeth 2. — Wintermärchen 4.
Dresden, Albert-Theater. Kaufmann 1.
Düren — siehe bei Düsseldorf.
Düsseldorf. Wie es euch gefällt 1. — Maß für Maß 4.
Düsseldorf, Schauspielhaus. Hamlet 32 (davon 2 in Düren).
Duisburg. Wie es euch gefällt 2. — Maß für Maß 2.
Eickel — siehe unten: Rheinisch-westfälische Verbandsbühne.
Eisenach. Sommernachtstraum 2. — Was ihr wollt. 4 — Lear 3.
Elberfeld. Kaufmann 3. — Was ihr wollt 3.
Elbing. Kaufmann 2.
Elster (Bad), Kurtheater. Kaufmann 1.
Erfurt. Sommernachtstraum 8. — Lear 3.
Essen (Ruhr). Hamlet 3.
Eupen — siehe unten: Rheinisch-westfälische Verbandsbühne.
Flensburg. Kaufmann 4. — Romeo 4. — Othello 1.
Frankfurt a. M., Schauspielhaus. Romeo 8. — Hamlet 5. — Othello 2.
Frankfurt a. d. O. Romeo 4. — Othello 6.
Fürth (Bayern). Heinrich IV. 1. — Hamlet 1.
Gera (Reuß), Fürstl. Hoftheater. Kaufmann 4. — Macbeth 2.
Gießen. Kaufmann 1. — Othello 3.
Görlitz. Romeo 2. — Hamlet 2.
Glogau. Romeo 1.
Gotha, [Herzogl. Hoftheater]. Heinrich IV. Teil 1 : 1; Teil 2 : 1. — Maß für Maß 3.
Graz, Opernhaus. Hamlet 1.
Greifswald, Neues Stadttheater. Was ihr wollt 1. — Hamlet 3.
Guben. Romeo 3.
Halle (Saale). Irrungen 1.
Hamborn — siehe unten: Rheinisch-westfälische Verbandsbühne.

Hamburg. Sommernachtstraum 2.
Hamburg, Deutsches Schauspielhaus. Kaufmann 12. — Lear 1.
Hamburg, Kammerspiele. Wie es euch gefällt 12.
Hamburg, Thalia-Theater. Wie es euch gefällt 7. — Hamlet 13. — Othello 9.
Hamburg-Altona. Sommernachtstraum 6. — Kaufmann 6. — Romeo 1. — Widerspenstige 11. — Lärm um nichts 1. — Was ihr wollt 2. — Maß für Maß 1.
Hanau (Main). Kaufmann 3. — Was ihr wollt 3. — Hamlet 4.
Hannover, [Kgl. Theater] Opern- und Schauspielhaus. Sommernachtstraum 7. — Kaufmann 4. — Widerspenstige. 3
Hannover, Residenztheater. Lärm um nichts 5. — Was ihr wollt 5. — Othello 1.
Hannover, Deutsches Theater. Othello 1.
Harburg. Kaufmann 2.
Heidelberg. Widerspenstige 2.
Heilbronn. Hamlet 3.
Herne — siehe unten: Rheinisch-westfälische Verbandsbühne.
Hildesheim. Wie es euch gefällt 5. — Wintermärchen 1.
Hirschberg (Schles.). Romeo 1. — Was ihr wollt 2. — Hamlet 2.
Innsbruck. Lärm um nichts 1.
Insterburg, Tivoli-Theater. Sommernachtstraum 3.
Jena. Othello 2.
Karlsruhe (Baden), [Großherzogl. Hoftheater] Badisches Landestheater. Was ihr wollt 4. — Hamlet 3.
Kassel, [Kgl. Theater] Staatliche Schauspiele. Othello 1. — Macbeth 2.
Kattowitz (Oberschles.). Romeo 1. — Widerspenstige 4. — Othello 1.
Kiel. Sommernachtstraum 2. — Was ihr wollt 5. — Hamlet 3. — Macbeth 3.
Koblenz. Kaufmann 3. — Othello 1.
Koburg, [Herzogl. Hoftheater] Stadttheater. Lear 1.
Köln, Schauspielhaus. Othello 2. — Coriolanus 6.
Königsberg (Pr.), Neues Schauspielhaus. Kaufmann 4.
Kolmar (Els.). Romeo 3. — Othello 2.
Konstanz. Othello 2.
Kottbus. Sommernachtstraum 4. — Othello 1.
Krefeld. Hamlet 2.
Laibach, Kaiser-Franz-Joseph-Jubiläums-Theater. Widerspenstige 2.
Leipzig, Neues Stadttheater. Kaufmann 2. — Was ihr wollt 4. — Lear 1.
Leipzig, Altes Stadttheater. Kaufmann 4. — Lärm um nichts 6. — Wie es euch gefällt 2. — Was ihr wollt 5. — Hamlet 2. — Lear 3.
Leipzig, Schauspielhaus. Hamlet 2.
Lennep — siehe unten: Rheinisch-westfälische Verbandsbühne.
Liegnitz. Kaufmann 4. — Romeo 3.
Lübeck. Was ihr wollt 2.
Lüneburg. Othello 1.
Lünen — siehe unten: Rheinisch-westfälische Verbandsbühne.
Magdeburg. Sommernachtstraum 5. — Romeo 2. — Hamlet 3.
Mainz. Romeo 2. — Wie es euch gefällt 2. — Wintermärchen 1.
Mannheim, [Großherzogl. Hof- und Nationaltheater «Neues Theater»] Nationaltheater. Othello 3.
Meiningen, Herzogl. Hoftheater. Julius Caesar 2. — Hamlet 1.
Menden — siehe unten: Rheinisch-westfälische Verbandsbühne.
Metz. Kaufmann 2.
Minden — siehe bei Bielefeld.
München, [Kgl. Hof- u. Nationaltheater] Nationaltheater «Großes Haus». Hamlet 2. — Lear 1.
München, [Kgl. Residenztheater] Nationaltheater «Kleines Haus». Was ihr wollt 8. — Maß für Maß 11.
München, Kammerspiele. Wie es euch gefällt 28. — Wintermärchen 30.
Münster (Westf.). Sommernachtstraum 2. — Othello 1.
Naumburg (Saale). Othello 1 (Weißenfels. Gastsp. d. Hofth. Weimar.)
Neiße. Kaufmann 2. — Othello 1.
Nordhausen. Kaufmann 6. — Widerspenstige 4.
Nürnberg. Heinrich IV. 2. — Wie es euch gefällt 2. — Hamlet 1.
Oldenburg, [Großherzogl. Theater] Oldenburger Theater. Richard III. 1. — Romeo 4. — Widerspenstige 4.
Oppeln. Othello 2.
Osnabrück. Kaufmann 6. — Widerspenstige 4. — Was ihr wollt 2.
Plauen (Vogtl.). Romeo 2.
Posen. Lärm um nichts 4. — Was ihr wollt 3. — Hamlet 1. — Othello 5. — Macbeth 5. — Sturm 4.
Prag, Neues Deutsches Theater. Romeo 2. — Hamlet 1.
Recklinghausen — siehe unten: Rheinisch-westfälische Verbandsbühne.
Reichenberg (Böhmen). Heinrich IV. Teil 1 : 2. — Othello 2. — Lear 2.

Rheinisch-westfälische Verbandsbühne. Widerspenstige 13. (davon je 1 in Eickel, Eupen, Hamborn, Herne, Lennep, Lünen, Menden, Recklinghausen, Wanne, Wattenscheid, Wesel, Wetter, Witten).
Rostock. Sommernachtstraum 4. — Hamlet 5. — Othello 4.
Stettin. Richard III. 1. — Romeo 3. — Was ihr wollt 2. — Hamlet 1.
Stralsund, Neues Stadttheater. Romeo 3. — Hamlet 2.
Stuttgart, [Kgl. Hoftheater] Württembergisches Landestheater «Großes Haus». Sommernachtstraum 1. — Richard II. 1. — Romeo 1. — Hamlet 6. — Othello 1.
Stuttgart, [Kgl. Hoftheater] Württembergisches Landestheater «Kleines Haus». Wie es euch gefällt 1. — Was ihr wollt 3. — Troilus u. Cressida 4.
Thorn. Othello 3.
Trier. Richard III. 1. — Kaufmann 1. — Romeo 1. — Was ihr wollt 2. — Hamlet 1. — Othello 2.
Troppau. Sommernachtstraum 7. — Romeo 1.
Ulm (Donau). Othello 1 (Gastsp. Münchner Hofschauspieler).
Wanne — siehe oben: Rheinisch-westfälische Verbandsbühne.
Wattenscheid — siehe oben: Rheinisch-westfälische Verbandsbühne.
Warmbrunn (Schles.), Kurtheater. Widerspenstige 1.
Warschau, Deutsches Theater. Sommernachtstraum 2.
Weimar, [Großherzogl. Hoftheater] Landestheater. Othello 4.
Weißenfels — siehe bei Naumburg.
Wesel — siehe oben: Rheinisch-westfälische Verbandsbühne.
Wetter — siehe oben: Rheinisch-westfälische Verbandsbühne.
Wien, [K. K. Hofburgtheater] Burgtheater. Richard II. 1. — Romeo 1. — Was ihr wollt 10. — Othello 3. — Lear 5.
Wien, Neue Wiener Bühne. Wie es euch gefällt 4 (Gastsp. d. Münchner Kammerspiele).
Wien, Volksbühne. Kaufmann 8. — Hamlet 8.
Wiesbaden, [Kgl. Theater] Nassauisches Landestheater. Wie es euch gefällt 2. — Maß für Maß 2. — Othello 1. — Timon 4.
Wilna, Deutsches Theater. Widerspenstige 2.
Witten — siehe oben: Rheinisch-westfälische Verbandsbühne.
Würzburg. Romeo 3.
Zoppot. Othello 2.
Zürich. Wie es euch gefällt 1. — Was ihr wollt 4. — Othello 4.
Zürich, Pfauentheater. Widerspenstige 2. — Was ihr wollt 3.
Zwickau (Sa.). Othello 2.

Nach vorstehender Zusammenstellung sind somit von 281 Theatergesellschaften (gegen 123 im Jahre 1917) 23 (1917: 25) Shakespeare'sche Werke in 1035 (1917: 990) Aufführungen zur Darstellung gebracht worden, und zwar verteilen sich diese wie folgt:

Hamlet	183	mal	durch	41	Gesellschaften
Othello	121	„	„	43	„
Der Kaufmann von Venedig	117	„	„	30	„
Was ihr wollt	110	„	„	29	„
Ein Sommernachtstraum	89	„	„	23	„
Romeo und Julia	78	„	„	30	„
Wie es euch gefällt	77	„	„	16	„
Maß für Maß	56	„	„	6	„
Der Widerspenstigen Zähmung	53	„	„	13	„
Das Wintermärchen	44	„	„	9	„
König Lear	34	„	„	11	„
Viel Lärm um nichts	21	„	„	7	„

Macbeth	15	mal	durch	6 Gesellschaften
Der Sturm	8	„	„	2 „
König Heinrich IV., Teil 1	6	„	„	4 „
Coriolanus	6	„	„	1 Gesellschaft
Troilus und Cressida	4	„	„	1 „
Timon von Athen	4	„	„	1 „
König Richard III.	3	„	„	3 Gesellschaften
König Richard II.	2	„	„	2 „
Julius Cäsar	2	„	„	1 Gesellschaft
Die Komödie der Irrungen	1	„	„	1 „
König Heinrich IV., Teil 2	1	„	„	1 „

Leipzig. Dr. Egon Mühlbach.

Namen- und Sachverzeichnis

zu Band LV.

(Abkürzungen Sh. = Shakespeare, elis. = elisabethanisch, Rez. = Rezension, ref. = referiert.)

Adonis, pseudo-theocrit. Gedicht und elis. Übers. 32
Alexander, Bernh., Sh.'s Persönlichkeit 202
Aronstein, Philipp, Das nationale Erlebnis im engl. Drama 86
Atheist als dramatischer Typus 174

Bacon-Unsinn 179. 202
Bale, King John 191
Batrachomachia in England 177
Beaumont and Fletcher, Dramatischer Stil 171. 173
— Instrumentalmusik in ihren Dramen 175
— Politik in ihren Dramen 124
Beleuchtung auf der elis. Bühne 208
Bestattungsszenen im elis. Drama 153
Blankvers 145. 204
Brandl, Alois, Sh. auf der Preismedaille der Carls-Schule 152
Brotanek, Rud., Nekrolog über Viëtor 136
Bühne, elis., 184. 208
Bürgertum im elis. Drama 107

Chapman, George, Bussy d'Ambois 206
— Homer 177. 206
— Verh. zu Sh. 206
Chaucers Einfluß auf Sh. 48
Chor im Renaissance-Drama 168
Common Conditions (Drama) 192
Conrad, Herm., Verfasserschaft von Heinr. VIII. 201
Coventry-Mysterien 191
Creizenach, W., Schauspiel im Hamlet 197

Dekker und das bürgerl. Drama 109
Deutscher Anteil an der Sh.-Forschung 180. 181
Dingelstedt, Weimarer Sh.-Aufführungen 75
Dodd, Will., Beauties of Sh., Inhalt 65
— Einfluß auf Goethe und Herder 59
— Leben 62
Drama, Ästhetik 208
Dryden and Sh. 165. 166

Edward III., Drama, Quelle 169
Ehebruchsdramen 170
Eichler, Alb., Anti-Baconianus, ref. v. Keller 179
Elisabeth und die Dramatiker 95
England zu Sh.s Zeit 182
Essex, Robert Gf. v., Anspielung auf sein Schicksal im Drama 113
Ettlinger, K. F., Bühnenbearb. des Pericles 211

Fischer, Rud., Rez. v. Koppel 184
Fletcher, John, Anteil an Heinr. VIII. 201
— Loyal Subject 172
— s. Beaumont
Florio, J., Beziehungen zu Sh. 203
Förster, Max, Draxes Sprichwörtersammlung, ref. v. Keller 178
Ford, J., Love's Sacrifice 171
Frenzel, Fr., Prologe bei Seneca, ref. v. Sonnenburg 185
Freyhan, Max, Wegeners Sh.-Kunst 219
Froissart u. das elis. Drama 169

Gerkrath, Elis., Hamlet, ref. v. Keller 151
Goethe, dichterische Entwicklung 187
— und Sh. 59. 158. 209
Götz, H. J., Komik in Sh.'s Tragödien in der engl. Kritik, ref. v. Keller 165
Goetze, Gertrud, Der Londoner Lehrling in elis. Zeit, ref. v. Keller 178
Golding, A., Einfluß seiner Ovid-Übers. auf Sh. 46
Gollancz, Isr., Book of Honour to Sh., ref. v. Schröer 181

Gorboduc s. Sackville
Grabau, C., Zeitschriftenschau 191
Grausamkeiten im elis. Drama 155
Greg, W. W., Schauspiel im Hamlet 197
Gregori, Ferd., Schauspiel im Hamlet 199
Griechentum in der engl. Renaisance 176
Groningen, Univ.-Bibliothek, Katal. über engl. Philologie, ref. v. Keller 180
Grube, Max, Erinnerungen, ref. v. Stahl 227
Gundolf, Fr., Goethe, ref. v. Kluckhohn 186

Haase, Fr., Sh.-Inszenierungen 228
Hagemann, Gust., Sh.s Einfluß auf Otway, ref. v. Keller 166
Haller, Jul., Dialogtechnik des mittelalterl. Dramas, ref. v. Keller 167
Harz, Hild., Umschreibung mit *do* in Sh.s Prosa, ref. v. Keller 161
Herder, G., und Dodds Sh. 61
Heufeld, Franz, Hamlet-Bearbeitung 147
Heywood, John, 192
— Thomas, und das bürgerliche Drama 107
— — English Traveller 171
— — If you Know not me 206
— — Iron Age 172
— — Über Mischung von Tragik u. Komik 165
— — Royal King 172
— — Woman killed with Kindness 170. 206
Homer in d. Renaissance 177
Horaz, elis. Übers. 129
Howell, Thomas, Arbor of Amitie (1568) 54
— Dialektgedicht 56

Isocrates, Einfluß auf d. engl. Humanisten 193
Israel, Erich, Sh.s Weltanschauung im Sturm, ref. v. Keller 156

Jack Juggeler 192
Jack Straw, Quellen 170
Jakob I. u. die Bühne 114
Jespersen, O., Blankvers 145
Jiriczek, O. L., Zu Drants Horaz 129
— Ein elis. Dialektgedicht 54
— Die erste englische Theokrit-Übers. 30
Johnson, Sam., über Sh. 165
Jonson, Ben, sein Klassizismus 205
Jürgens, Woldemar, Dingelstedt, Sh. und Weimar 75

Keller, Wolfgang, Bücherschau, Sammelreferat 143
— Cooling-Card 130
Kilian, Eugen, Wintermärchen in neuer Inszenierung 214
— Ref. v. Olden, Timon 231
Kindermann, H., Herm. Kurz als Übersetzer, ref. v. Keller 148
Kinsmen, Two Noble, Verfasserschaft 207
Kluckhohn, P., Ref. v. Gundolf 187
Koeppel, Emil, Nekrolog 133
Kohler, Josef, Richard II. 145
Koppel, Richard, Das Primitive in Sh.s Dramatik, ref. v. Fischer 184
Koster, Edw. B., Sh., ref. v. Keller 148
Kulturgeschichte, elis., s. England, Lehrling
Kurz, Hermann, Sh.-Übersetzungen 148
Kyd, T., Solyman and Perseda 193
— Urhamlet 152 155

Landauer, Gust., Hamlet 196
Landsberg, Gertrud, Ophelia, ref. v. Keller 154
Laszivitäten im elis. Drama 155
Lehrlinge im elis. London 178
Leitzmann, Albert, Dodds Beauties of Sh. 59
Lerch, Eugen, Goethe über Sh. 209
— Schlegels Sh.-Übers. 209
Liebermann, Felix, Heinr. VIII,, ref. v. Keller 158
Lindau, Paul, Erinnerungen, ref. v. Stahl 229
Ludwig II und seine Bühne 226
Lüdeke, Heinr., Zur Tieck'schen Sh.-Übers. 1, 210
Lyly, John, Euphuismus 193.
— Parallelismus 169
— Politik in seinen Komödien 96
— Verhältnis zu Sidney 176

Mai-Rodegg, G., Hamlet-Entdeckungen, ref. v. Keller 149
Malcontent als dramatischer Typus 153
Marlowe, Faustus, Einzelstelle 192.
— Politik in seinen Tragödien 97
Marston, J., Einfluß auf Sh. 152
— Insatiate Countess 173
— über Mischung von Komik und Tragik 165
— und die Revenger's Tragedy 174
Maskenspiele, Einfluß auf Lyly 169
Massinger, Phil., Politik in seinen Dramen 126

Mathesius, W., Sh., ref. v. Keller 148
Mauthner, Fritz, Sh.s Flucht aus der Welt 202
Meininger Bühne 227. 231
Melancholiker als dramatischer Typus 174
Mermaid-Kneipe in London 181
Milieu-Schilderung im elis. Drama 155
Moore, Sir T., elis. Drama 183
Moralitäten 167
Mühlbach, Egon, Statistik der Sh.-Aufführungen 234
Müller-Freienfels, Rich., Stilprinzipien des germ. Dramas 204
Musik im elis. Drama 175
Mysterienspiele 167. 191

Nason, A. H., James Shirley, ref. v. Keller 174
Norpoth, H., Metrisch-chronologische Unters. von Gent. of Ver., ref. v. Keller 164

Olden, Hans, Bühnenbearb. des Timon, ref. v. Kilian 231
Onions, C. T., Sh.'s England, ref. v. Schröer 182
Otway, T., unter Sh.s Einfluß 166
Ovids Einfluß auf Sh. 35

Parallelismus im elis. Drama 168
Parnassus-Dramen, Verfasserschaft 207
Peele, G., Politik in seinen Dramen 99
Petsch, Rob., Caesar und Tell 158
Politik im elis. Drama 86
Possart, Ernst, Erinnerungen, ref. v. Stahl 225
Prévost, A.-F., Verteidigung Sh.'s 209
Prolog bei Seneca 185
Purcell, H., Musik zu Sturm und Macbeth 208
Puritaner und das Theater 89, 118

Quiller-Couch, Arthur, Workmanship of Merch. of Ven. 194

Raab, Rud., Heinr. V. in neuer Bearbeitung 223
Rachedramen, Zögern des Rächers 150
Radebrecht, F., Sh.'s Abhängigkeit von Marston, ref. v. Keller 152
Rastell, J., als Autor von Gentleness and Nobility 192
Reinecke, Kurt, Chor in d. Renaissance-Tragödie, ref. v. Keller 168
Reinhardt, Max 231
Renaissance-Drama in England 86
Reynolds, Josuah, über Sh.'s Kunst 166
Richard II., älteres Drama s. Woodstock
Richter, Helene, Nekrolog über Alex v. Weilen 140
Rick, Leo, Sh. und Ovid 35
Roenneke, Rolf, Inszenierung von Heinr. V. 211. 223
Romantik im elis. Drama 169
—, englische, Verhältnis zu Sh. 166

Sackville, T., politische Tendenz im Gorboduc 95
Schick, J., Nekrolog über Koeppel 133
Schiller, Verhältnis zu Sh. 132. 158
Schlegel, A. W., Sh.-Übersetzung 1, 209
Schöttner, A., Entstehung von Romeo Quarto A, ref. v. Keller 163
Schröder, F. L., Hamlet-Bearbeitung 147
Schröer, A., Ref. v. Book of Homage to Sh. ed. Gollancz 181.
— Sh.'s England ed. Onion 182
— Thompson, Sh.'s Handwriting 183
Seneca, Prologe in s. Tragödien 185
Servaes, Franz, Ref. v. Sh.-Visionen deutscher Künstler 188

Shakespeare
u. der Adel 104
Ästhetik 165
Arbeitsweise 164. 194
Aufführungen auf deutschen Bühnen 234
Bildersprache 159
Bildnisse 181
Biographie s. Koster
dramatische Kunst 184. 165
Einfluß Ovids 35
— von Goldings Ovid 46
Handschrift 183
u. Holinshed 159
italienische Kenntnisse 203
u. die Kritik in Deutschland 209
— in England 165
— in Frankreich 209
Metrik 145. 164. 204
u. die Monarchie 105
Persönlichkeit 202
politische Tendenz in den Dramen 102
Quartos, Textentstehung 163. 199
u. Schiller 132
Schulausgaben 143
Sprache: Umschreibung mit *do* 16
Stil: Bildersprache 159
— feierlicher Ausdruck 161
Ovidische Phrasen 50
Übersetzung s. Kohler, Schlegel, Tieck
Visionen deutscher Künstler, ref. v. Servaes 188

Shakespeare
u. das Volk 103
Weltanschauung 156

Werke:
All's Well, Ovid-Einflüsse 43
Andronicus, Ovid-Einfl. 36
As you like it, Ovid-Einfl. 43
Cymb., Ovid-Einfl. 46
Errors, Ovid-Einfl. 38
Gentlemen, Ovid-Einfl. 38
Entstehung 164
Hamlet, Einfl. von Chettles Hoffman 154
Einfl. von Marstons Antonio 152
Inzest.-Motiv 152
Kirchhofszene 153
Mutter 150. 151
Ophelia 154
H.-Problem, s. Gerkrath, Mai-Rodegg, Landauer, Landsberg, Radebrecht, Susmann
Quarto A 199
Schauspiel im H. 197
u. Tourneurs Atheist 173
Henry IV., Ovid-Einfluß 41
Henry V., Bearbeitung v. Dingelstedt 82
Inszenierung v. Roenneke u. Lewinger 223
Henry VI., Bearbeitung v. Dingelstedt 79
Einzelstelle 130
Ovid-Einfluß 37
Henry VIII., Einzelstelle 201
Verfasserfrage 201
Verh. zur Quelle 159
John, Ovid-Einfluß 40
Lear, Einfluß v. Marstons Malcontent 153
Einfluß v. Ovid
Einzelstelle 200
L.L.L., Einzelstelle 194
Ovid-Einfluß 38
Übers. v. Ludwig Tieck 6
Lucr., Ovid-Einfluß 39
Macbeth, dargestellt v. Wegener 220
ed. Vetter, ref. v. Keller 143
Merch, Anlage des Stücks 194
ed. Mohrbutter. ref. v. Keller 143
ed. Alsted u. Osterburg, ref. v. Keller 144
Ovid-Einfluß 40
Merry Wives s. Wives
Mids., Ovid-Einfluß 40
Much Ado, Ovid-Einfll. 41
Othello, dargestellt v. Wegener 220
Einfl. v. Marston 153
Einfl. v. Ovid 45
Pericles, Autorfrage 157

Werke:
Pericles, Bühnenbearb. v. Ettlinger 211
Name des Helden 157
Rich. II., Charaktere 146
übers. v. Kohler, ref. v. Keller 145
Verhältnis zu Daniels Civil Wars 170
Rich. III., dargestellt v. Wegener 221
Romeo, Einzelstelle 194
Quarto A 193
Shrew, Ovid.-Einfl. 41
Sonnets, Bildersprache 160
Datum 161
Tempest, Idealstaat Gonzalos 156
Lage der Insel 200
Ovid-Einfl. 46
Weingartners Musik 212
Sh.'s Weltanschauung 156. 213
Timon, Bühnenbearb. v. H. Olden 231
Troilus, Ovid-Einfl. 45
Stellung in der Folio 195
Verh. zu Heywoods Iron Age 172
wallisisches Interludium 195
Twelfth Night, Vorlage 155
Venus, Ovid-Einfl. 39
Verh. zu Theokrit 32
Winter's T., Bearb. v. Dingelstedt 77
Einzelstelle 200
Inszenierung von Kilian 214
Ovid-Einfl. 45
Wives, Ovid-Einfl. 41.

Tanz im Maskenspiel, Einfl. auf Lyly 169
Theater und Staatsgewalt 87
Theokrit, elis. Übers. 30
Thompson, Sir Edw. M., Sh.'s Handwriting, ref. v. Schröer 183
Tieck, Ludwig, Briefe an Baudissin 4
— Briefe an Schlegel 2
— Plan einer kritischen Sh.-Ausgabe 27
— Sh.-Kommentar 210
— über Sh.'s Diktion 5
— Sh.-Übersetzung 1
— Übers. v. LLL 4
Tourneur, Cyril, Atheist's Tragedy 174
Troilus, Kymrisches Interludium 195
Tübinger Übersetzerkreise im 19. Jh. 149
Two Noble Kinsmen s. Kinsmen

Universitätsdramen, elis. 207

Viëtor, Wilh., Nekrolog 136
Vorhänge auf der elis. Bühne 208

Warning for Fair Women, elis. Drama 171
Wegener, als Sh.-Darsteller 219
Weilen, Alex. Weil v. ‚Nekrolog 140
— Ausg. d. ältesten deutschen Bühnen-Hamlet, ref. v. Keller 147
Weingärtner, Felix, über seine Musik zum Sturm 212
Weiner, K., Parallelismus im elis. Drama, ref. v. Keller 168
Westenholz, F. v., Goethe u. Sh. 158
Wietfeld, Bildersprache in Sh.'s Sonetten, ref. v. Keller 159
Wild, Friedr., Batrachomachia in England, ref. v. Keller 177
Wilson, J. S., Schauspiel im Hamlet 198
Wohlmuth, Alois, Schauspieler-Erinnerungen, ref. v. Stahl 230
Wolff, Eugen, Wilh. Meisters Hamlet-Bearbeitung 158
Woodstock, elis. Drama, Quellen 169

York-Mysterien 191

Zensur im elis. Theater 87
— unter Karl I. 207

3 0081 010 700 643